# LONGINO
# DE LO SUBLIME

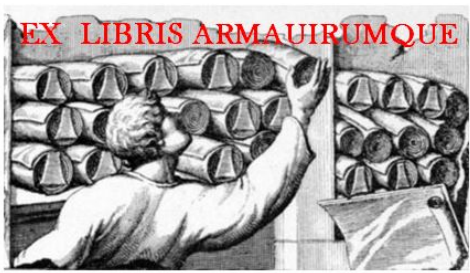
AGUILAR

LONGINO(?)

# DE LO SUBLIME

Traducción del griego, prólogo y notas de
FRANCISCO DE P. SAMARANCH

EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE



TOLLE, LEGE AGUILAR

Biblioteca de Iniciación Filosófica
Primera edición 1972

Es propiedad
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
© 1972 Aguilar Argentina S.A. de Ediciones, Buenos Aires
*Impreso en la Argentina — Printed in Argentine*

Edición original
Περὶ Ὕψους
publicada en 1554

# NOTA PRELIMINAR

## I. AUTOR DEL TRATADO. FECHA DE COMPOSICION.

1. La tradición manuscrita del tratado *De lo sublime* no nos da ningún testimonio sobre quién es el autor de la obra. El Manuscrito Parisino 2036 (P), del que descienden todos los demás que se conservan, y que es del siglo X, encabeza la obra con el siguiente título: *De lo sublime* de Dionisio Longino. Sin embargo, en el índice de contenidos del folio I, la obra se atribuye indistintamente a Dionisio *o* Longino. La forma Dionisio Longino fue la más admitida corrientemente desde la edición príncipe de Robortelli —Basilea, 1554—. Y así se repitió sin cesar hasta el año 1808 en que G. Amati hizo la observación de que en el Manuscrito Vaticano 285, copia del parisino 985 derivado de P, se encontraba la inscripción "de Dionisio o Longino". Weiske, para quien Amati había conferido los manuscritos vaticanos que contenían el texto *De lo sublime*, rechazó con esto la candidatura tradicional de Casio Longino, y propuso como autor a Dionisio de Halicarnaso. Hablaremos de esa cuestión en seguida.

Ante el testimonio Dionisio o Longino, la cuestión de quién podía ser el autor verdadero del tratado se convirtió en un difícil problema sin solución por ahora y aun quizá insoluble. Es verdad que no encierra ninguna imposibilidad en sí mismo el nombre de Dionisio Longino. En principio, el error podía estar tanto en la pérdida

de la *o* en el título, como en la intrusión de la disyuntiva en el índice. Sin embargo, desde B. Weiske se cree en forma unánime casi que lo correcto es lo que dice el índice. Dicho título implicaba así la transmisión anónima del tratado, no sabemos desde cuándo, y la espontánea atribución del mismo por algún copista a una de las dos figuras máximas de la crítica literaria en la época bizantina. Dionisio es, sin duda, Dionisio de Halicarnaso, escritor de gran autoridad, de tiempos de Augusto y de quien se nos han conservado varias obras. Y Longino era Casio Longino, maestro de retórica en Palmira, donde fue ministro bajo Odenato y luego bajo su hija la emperatriz Zenobia, a la que indujo a romper con Roma; eso le costó la vida en el 273 p. C. Por otra parte, el acercamiento entre ambos críticos tiene también su historia; entre otras varias fuentes, Eunapio, por ejemplo, en sus *Vidas de los sofistas* —IV, 1, 3— reúne lado a lado ambos nombres y compara la obra de ambos personajes.

Ahora bien, ¿hay algún fundamento intrínseco para la atribución de la obra a uno de esos dos autores?

2. Las pretensiones de Dionisio de Halicarnaso han sido replanteadas recientemente por D. Marin —*Studi Calderini-Parimbeni I*, 156 sgs. (1956)—. Pero las razones que se dan a favor de esa candidatura no resisten una lectura un poco atenta del tratado *De lo sublime*. En efecto, la impresión general que, en cuanto a contenido ideológico, actitud de espíritu y estilo produce el tratado es algo muy distante de Dionisio de Halicarnaso. Demos algunas razones concretas, las de más peso. Longino nos manifiesta una gran estima por los méritos estilísticos de Platón. Esta postura es totalmente distinta de la de Dionisio, y se asemeja si acaso a la del corresponsal de éste, Pompeyo Gémino, a quien Dionisio critica por

ello en sus cartas. Longino, por otra parte, nos habla en el texto de un libro suyo sobre Jenofonte —VIII, 1—, así como de un tratado en dos libros "Sobre la composición" —XXXIX, 1—. Dionisio de Halicarnaso escribió un tratado sobre este segundo tema, *De compositione verborum*, en un solo largo libro, y no se tiene conocimiento de ninguna obra suya acerca de Jenofonte.

Tan débiles como estos o más son los títulos en que se apoyaría la candidatura de Casio Longino. Ya hemos dicho cómo, hasta 1809, en que B. Weiske dio a conocer con su edición el hallazgo de Amati, se admitió casi unánimemente que el autor del tratado era Casio Longino. El siglo XVIII vio en su brillante carrera y en su heroica muerte una vida consecuente con el noble y libre espíritu que manifiesta el autor de *De lo sublime*. Véase, por ejemplo, el acento con que habla de él Boileau en su Prefacio a la traducción que hizo de la obra (N. Boileau-Despréaux, París, 1674; ed. C.-H. Boudhors, París, 1942). Pero poseemos algunos fragmentos de los escritos retóricos de Casio Longino, y una lectura de los mismos resulta muy contraria a toda identificación.

Los argumentos en que tal identificación pudo apoyarse en otros tiempos son estos:

a) Uno es la mención de Ammonio en XIII, 3. Se pensó, en efecto, que se trataba de Ammonio Saccas, jefe de la escuela neoplatónica cuyas enseñanzas siguió Casio Longino en Alejandría. Pero G. Röper demostró que el Ammonio mencionado en ese pasaje es un discípulo de Aristarco, autor de una obra sobre las metáforas homéricas de Platón, citado en los Escolios A de Homero —*Ilíada* I, 540 (*Philologus* I, 1846, 631, cit. por H. Lebègue VIII)—.

b) Otro argumento se apoya en la cita del *Génesis* 13 que encontramos en IX, 9; dicha cita,

dicen, estaría muy de acuerdo con el conocimiento que, del judaísmo, podía tener un retórico del s. III. Sin embargo, a partir del s. I a. C. son muchos los judíos que se van diseminando por todo el Imperio Romano, y que la cultura judía tuvo que ser gracias a ello bastante conocida; al menos en ciertos medios socio-culturales, nos lo confirma, por ejemplo, Estrabón con su testimonio sobre el mosaísmo —*Geografía*, XVI, 36—, concebido además en términos que recuerdan los que utiliza Longino al hablar del legislador judío; y Estrabón vivió del 54 (aproximadamente) a. C. al 24 p. C.

c) Otros argumentos esgrimen ciertos paralelos entre el *Epitome artis rhetoricae Longino* y el *De lo sublime*. Sin embargo, tales semejanzas o paralelos no van más allá de meras coincidencias de tema; y pueden deberse asimismo a comunidad de fuentes en más de un caso —y en algunos puntos también Casio Longino parece depender de Cecilio de Calacte—.

No sólo esto disuade de la identificación de ambos personajes: hay positivas discrepancias entre los autores de ambas obras. Así Longino pospone las recetas retóricas, y considera que las bases más fuertes para el logro de la elevación y grandeza literarias se encuentran en la grandeza de espíritu, la nobleza de las emociones, dotes naturales ambas que, a lo más, se pueden desarrollar mediante el estudio profundo de los grandes autores de la antigüedad. Frente a esto, Casio Longino se dedica a enseñar fórmulas y procedimientos para ganarse a un juez con hábil argumentación y armoniosa elocución *(Epitome . . .)*.

Para Casio Longino los modelos capitales son Esquines el Socrático, Platón, con reservas, y también con bastantes reservas Tucídides, Heródoto, Isócrates, Lisias y Demóstenes. En la obra

de Longino no se alude siquiera a Esquines, a Isócrates tan sólo se le menciona para criticarlo o ridiculizarlo (XXI, 1; XXXVIII, 2). Lisias es muy inferior al divino Platón —IV, 6— que es, con Demóstenes, Heródoto, Tucídides y Homero, uno de los más grandes genios.

Asimismo, el estilo de Casio Longino es claro y simple, pero seco, fatigoso y arisco. Es frío, sin sentido de la belleza, sin entusiasmo ni agudeza; por el contrario, el estilo de Longino es variado, sumamente cálido, de gran diversidad y facilidad expresiva, y sabe mezclar sus preceptos estilísticos con sutiles críticas sobre sus autores favoritos o aquellos que representan los defectos que evitar.

Finalmente, un argumento importante en este sentido lo constituye el capítulo XLIV: el tópico de la "corrupción y decadencia de la oratoria" es un lugar común en el s. I, y estaría, en cambio, muy fuera de época —de haber sido posible— en tiempo de Aureliano; es asimismo absurdo hablar de paz romana —XLIV, 6— en el reinado de Aureliano (270/275) o en el de sus inmediatos antecesores, en que el Imperio se desangra en luchas fronterizas en el Danubio, el Rin y el Eufrates; y tampoco se concibe, luego de la aparición de la Segunda Sofística, una modestia como la de Longino al hablar de las realizaciones de su propia época.

3. Al tiempo que se rechazaban esas dos candidaturas, los comentaristas y críticos proponían otras varias. Vamos a enumerar algunas de ellas, subrayando brevemente sólo aquellas que tal vez merezcan una más seria investigación.

B. Weiske propuso como autor a Dionisio de Pérgamo, discípulo de Apolodoro y contemporáneo de Augusto. Pero su propuesta parece se basa

primariamente en el nombre, y la conjetura de un copista no puede tomarse como indicio.

Vaucher pensó en Plutarco, no sin ciertas —y fundadas— vacilaciones, ya que Plutarco no poseía, ni mucho menos, el conocimiento de la literatura latina que manifiesta el autor del tratado *De lo sublime.*

E. Egger propuso, por su parte, sin insistir mucho en ello, a Elio Dionisio de Halicarnaso, "retórico y polígrafo muy célebre del siglo de los Antoninos", hipótesis que datería la composición de la obra en fecha demasiado tardía —véase el último de los argumentos contra la candidatura de Casio Longino—.

Entre las hipótesis que más sugieren y menos fácilmente pueden descartarse están las de Rostagni e I. Lana. Rostagni —Introduzione, XXV sgs.— propone como posible autor de la obra a Hermágoras Carion, contemporáneo de Augusto y Tiberio, discípulo directo de Teodoro de Gadara. I. Lana, por su parte, recogiendo una sugerencia de Christ, propone al retórico Elio Teón, de quien se conserva una obra titulada *Progymnasmata*, y de quien se sabe escribió sobre Jenofonte.

Russell —XXIX, s.— cree que, dejando a un lado de momento la cuestión de la paternidad de la obra, es especialmente provechoso acercarse al tratado desde el punto de vista de las relaciones "judías" de Longino —reléase según esto la hipótesis de Rostagni—.

Tanto Rostagni —l. cit.— como Norden —véase Nota Bibliográfica— han insistido en este aspecto. El primer punto en que se apoyan sus consideraciones, y el más importante, es la cita del *Génesis*, casi única en la literatura pagana antigua. En segundo lugar, en razones menos obvias, pero

cumulativamente importantes, como son las semejanzas de dicción y temática con Filón en algunos momentos (III, 4; XLIV, 3, 6, 8). Algunas expresiones, por ejemplo —muy pocas, pero expresiones raras o muy características—, son comunes a ambos. De igual manera, la forma en que Filón trata los problemas de la decadencia y degeneración de las costumbres es muy afín al modo del cap. XLIV. Filón emplea el término *ὑψηγορια*, aplicado al estilo literario, en un sentido muy próximo a Longino; y el adjetivo *ὕψος* —cuyo uso crítico data probablemente de la segunda mitad del s. I a. C.— aparece, tanto con este sentido, como en sentido ético, en Filón —*Quis rerum div. Heres*, 4; *Quod Deterius*, 79—. En el segundo pasaje se implica que la cualidad descrita por ese término es una especie de simplicidad de dicción y osadía de imagen ("fantasía"), cosa muy del estilo y aire de Longino; de las relaciones entre ambos esta es, tal vez, la que toca más de lleno la idea central de nuestro tratado.

Apoyándose en estas coincidencias, y en las supuestas vinculaciones con el judaísmo tanto en el caso de Cecilio de Calacte —a quien unos creen judío por sus creencias, otros incluso hijo de un judío esclavo de guerra— como en el de Teodoro de Gadara, Rostagni sugiere que el filósofo de que se habla en el capítulo XLIV es el propio Filón de Alejandría, y que la fecha del diálogo —y, por consiguiente, del tratado mismo— gira en torno a la visita que hizo Filón a Roma en tiempo de Calígula.

Lo que en la teoría de Rostagni no se puede desde luego negar es que son un hecho esas múltiples coincidencias entre Longino y Filón, tanto en la forma de pensar acerca de los problemas sociales de la época como en su forma de concebir lo "sublime"

Mommsen había sugerido incluso la posibilidad de que Longino fuera un judío helenizado. Ello no puede probarse actualmente, pero tampoco puede rechazarse categóricamente. Hay razones que parecen aconsejar lo último: el uso sin inhibiciones de fórmulas exclamativas paganas —"por Zeus" y otras— (véase nota 97), y la forma indirecta en que parece Longino poseer la cita del *Génesis* (véase nota 90). Aun así eran no pocos los judíos casi enteramente paganizados, educados al modo griego y marginados del todo de su religión ancestral: recuérdese, por ejemplo, el caso del sobrino del propio Filón de Alejandría, Tiberio Julio Alejandro, empleado en altos cargos del Imperio —véase Daniélou, *Ensayo sobre Filón de Alejandría*, p. 14—.

## II. ANALISIS DE LA OBRA. PROBLEMAS TEXTUALES.

### 1. *Estructura y estado del Manuscrito.*

Nos referimos con ese singular al Manuscrito principal, del que derivan directa o indirectamente los demás que poseemos: se trata del Manuscrito 2036 de la Biblioteca Nacional de París (designado habitualmente con la letra **P**), fechado en el s. X. De él siete fascículos —seis de ocho folios y uno de cuatro— contenían el texto del tratado *De lo sublime*. Los fascículos son los números 24 al 29, más el último incompleto. En el fascículo 24 se han perdido los dos folios centrales; el 25 falta entero, pero otros dos manuscritos de la misma Biblioteca conservan el primero y el último folio del mismo, copiados cuando aún no habían desaparecido en el Ms. P: en el 26 y en el 27 faltan asimismo los dos folios centrales, los cuatro centrales en el 28, y otra vez los dos del centro en el 29. En cuanto al último fascículo, tiene sólo tres folios, habiéndose perdi-

do el último, que contenía la conclusión del tratado. El texto está regularmente distribuído a razón de 25 líneas por página —50 por folio—. Con esto el texto perdido representa casi una tercera parte del total.

2. *Plan de la obra:*
*Introducción y primeros esbozos.*

Comprende los capítulos I-II. Ya muy pronto se plantean tres cuestiones que no hemos de olvidar. Tres puntos que no tiene debidamente en cuenta Cecilio de Calacte, cuyo tratado *Sobre lo sublime* es la excusa de éste. Longino hace profesión de regirse por afanes metodológicos y pedagógicos; desea asimismo ser útil a los "hombres políticos", es decir, a quienes por oficio tienen que hacer uso de la palabra en la vida pública del estado; y, sobre todo, quiere dar a su exposición una base moral y sicológica, ya que se trata de conseguir que las capacidades humanas se desarrollen hasta un cierto grado de elevación y grandeza.

Longino deja a un lado las definiciones: Terenciano, el joven romano a quien está dedicado el tratado, sabe bien qué es lo sublime, esa especie de virtud y distinción del lenguaje que es la cualidad principal a que deben su fama los más grandes poetas y prosistas. Lo sublime, en efecto, no persuade, sino que arrastra inevitablemente, sin que podamos preguntarnos si hemos de ceder a sus encantos o no. Además, a diferencia de la técnica de la composición, lo sublime puede prender su llama en un simple rasgo aislado y suelto.

Y luego de esta descripción, la pregunta clave que justifique la empresa del tratado: ¿puede esto ser objeto de una *techne*? Hay quienes dicen rotundamente que no: es sin más un don de la naturaleza. Esto cerraría todo camino a la pluma

de Longino; pero no es así, porque la naturaleza precisa la ayuda del método para controlar y dirigir el ejercicio de una fuerza potencialmente peligrosa; y el arte es para la naturaleza como un buen consejo para una gran fortuna. Además, no es posible considerar que ciertas cualidades son un don de la naturaleza sin admitir la existencia de una *techne* que nos enseñe a discriminar cuáles lo son y cuáles no.

3. *Otras cuestiones preliminares.*

Los capítulos III a VIII recogen otra serie de ideas previas.

A. Lo primero es una exposición de las faltas que suelen producirse en el intento de lograr lo sublime —cc. III-V—. Es posible que el c. III comenzara por desarrollar y tal vez ilustrar los dos argumentos que Longino ha esgrimido contra los que niegan la posibilidad de toda *techne* acerca de lo sublime. De hecho, una laguna nos lleva directamente a una larga cita tomada de la tragedia, y que se nos da como ejemplo de imágenes hinchadas y confusas. Tres son las faltas que estudia este capítulo —ampulosidad, puerilidad y efectos emocionales inoportunos y vacíos—, y parecen ser especies de un defecto genérico cuyo nombre debía encontrarse en el pasaje perdido. El c. IV nos presenta, en efecto, la "frigidez estilística" como un segundo defecto que evitar y que Longino ejemplifica. Y señala como causa común de todos esos defectos la pasión por la novedad —pasión que, según se deja entender en el contexto, es asimismo la causa de los logros positivos, por tanto no reprobable en sí misma—.

B. Lo verdaderamente sublime ofrece ciertas características que hay que saber reconocer: cc. VI-VII. Un único procedimiento verdaderamente

seguro hay: aprender a reconocerlo mediante la experiencia. Sin embargo, un consejo genérico puede ayudar a ello. En literatura ocurre lo mismo que en moral: hay cosas en apariencia grandes y deseables, pero descubrimos que lo son menos de lo que creíamos al comprobar que es más noble despreciarlas que poseerlas. Apliquese a la literatura: lo genuinamente sublime a) nos enorgullece y llena de alegría, como si lo hubiéramos creado nosotros; b) resiste la prueba de reiteradas lecturas y reflexiones de los críticos más experimentados; c) su impresión es irresistible, y deja en nosotros una huella imborrable; d) finalmente, agrada a gentes de toda condición.

C. Con esto, el c. VIII puede ofrecernos la enumeración de las fuentes de lo Sublime y el plan del tratado.

Son cinco las fuentes principales del lenguaje y estilo sublimes:

1ª) la capacidad para concebir grandes pensamientos.
2ª) la capacidad para vivir grandes y fuertes emociones.
3ª) ciertas especies de figuras de pensamiento y lenguaje.
4ª) la nobleza de dicción, con una adecuada selección de vocabulario, un oportuno manejo de la metáfora y un lenguaje elaborado.
5ª) la composición: orden de las palabras, ritmo y eufonía, adecuadamente elevados y dignos.

De ellas, la 1ª y la 2ª dependen de la naturaleza; la 3ª, 4ª y 5ª suponen el aprendizaje de una técnica. Sin duda los elementos que integran este esquema son todos propios de la tradición retórica; pero, en su conjunto, el plan es propio de

Longino y ha sido creado para este tratado. Ahora bien, ¿se cumple este plan?

El estudio de la 3ª fuente abarca los capítulos XVI-XXIX. El de la 4ª, los cc. XXX-XXXVIII. Y el de la 5ª, los cc. XXXIX-XLII. —El capítulo XLIII constituye como una subdivisión de la 4ª desplazado por motivos que veremos; y del XLIV hablaremos al final—.

El estudio de la 1ª fuente se plantea en IX, 1, y concluye, al parecer, al final del XV. ¿Y qué ha pasado con la 2ª?

Al final del tratado se nos dice que se consagrará al Pathos un tratado propio —*ἴδιον ὑπόμνημα*—. Con ello se ha supuesto que una de las dos grandes lagunas del comienzo —probablemente la de IX, 4— contenía alguna indicación de cambio de plan. Sin embargo, se hace difícil suponer que Longino, luego de una tan cuidadosa enumeración de las fuentes y tan cerca del planteamiento de toda la obra, cambiara de pronto de plan. Russell cree —p. XIII— que más bien cabría esperar se nos dijera ahí que, a pesar de la frase "examinemos el contenido de cada una de ellas" —c. VIII, 1 (hacia el fin)—, el plan se modifica en el sentido de que esa fuente no se tratará por separado, tal vez porque, para lo que aquí se pretende, es mejor concebirla y estudiarla unida a "la capacidad de crear pensamientos elevados" —VIII, 1—. Desde luego es verdad que las emociones juegan un papel muy elevado en los capítulos que siguen —casi diríamos que no desaparecen nunca del fondo último de la exposición—. Pero ¿es eso suficiente?

Russell cree que al mismo tiempo que esto, Longino decidiría hacer la promesa final —en XLIV, 12— de dedicar un tratado especial al Pathos —sin embargo, P dice sólo "más vale pasar

al tema que sigue. Era este lo patético o emocional, acerca de lo cual . . .", y que es una mano posterior la que completa "prometí anteriormente escribir un tratado especial. . .". Este "anteriormente" se refiere a III, 5, donde en realidad nada se promete, como no sea "tratar en otro lugar" esa cuestión. Pero "otro lugar" es una expresión corriente para designar otro pasaje de un mismo tratado . . .—.

La laguna que comienza en IX, 4, es bastante larga —unas trescientas líneas del texto—, quizá lo suficientemente larga para estudiar el Pathos. Philippson afirma categóricamente que así era, y que del IX, 4, al XV, 11, se estudian las "figuras de pensamiento". Se apoya para ello en la transición del XVI, 1. Sin embargo, esto parece tan poco conforme al texto mismo, como lo sería pretender que del IX, 4, al XV, 11, se estudia el Pathos. Hay elementos emocionales que juegan en esta parte un papel muy importante, en especial el temor; y el capítulo IX, 15, estudia la decadencia del Pathos en Ethos; y aun hay mucho de común entre IX, 15, y el "De affectibus" de Quintiliano —VI, 2—. Pero el sumario del XV, 11, omite por completo el capítulo Pathos en su enumeración de lo tratado; y aun XV, 12, afirma explícitamente que con lo dicho basta *περὶ τῶν κατὰ τὰς νοήσεις ὑψηλῶν*, "acerca de lo sublime en el pensamiento".

Esta afirmación es tan tajante que, de haberse tratado del Pathos en la parte perdida, ello tuvo que hacerse a modo de cuña dentro de la fuente 1ª, de modo que se volviera a lo sublime en el pensamiento antes del IX, 4; y en el texto no hay huellas de haberse tratado tal punto, a menos que se vea en el capítulo XV —como quiere Lebègue— un esbozo ya del tema del Pathos. Realmente parece hay en el capítulo un predominio del

Pathos sobre lo demás: "En la actualidad el nombre —'fantasía', representación imaginativa— se usa principalmente en aquellos casos en que, bajo la influencia del entusiasmo y la emoción . . ." —XV, 1—. Y "poesía y retórica buscan lo (patético) y la emoción comunicativa" —XV, 2—. Y "¿cuál es, pues, el poder o eficacia de las representaciones imaginativas en la retórica? Probablemente está en aportar a los discursos muchos y diversos rasgos de vehemencia y patetismo y así, mezclándose con los argumentos que dimanan de los hechos . . ." —XV, 9—. ¿Cómo compaginar esto con XV, 12? En esos pasajes, el último sobre todo, parece que se habla del Pathos en una perfecta simbiosis con lo noético, aunándose en sus poderes y capacidades. ¿Habría acaso en la parte perdida alguna exposición de Longino en que, de alguna manera, se presentaran unidas ambas fuentes, como necesariamente cooperantes en algún grado? ¿Cómo se compaginaría entonces esto con lo que dice el c. VIII, 2? El Pathos ha de considerarse una fuente independiente; pero especifica en qué sentido lo dice: independiente, en cuanto que, siendo un gran inspirador de creaciones sublimes, no son dos conceptos coextensivos patético y sublime; hay rasgos sublimes sin Pathos —¿está Longino convencido de ello? — y realmente hay sentimientos y emociones que nada tienen de sublime: el miedo: los pesares menudos, etc.

Tal vez la única forma de dar una solución válida a este difícil problema sería llegar a un concepto claro de cuáles son los límites reales que tiene en Longino el Pathos de una parte y lo noético de otra. Teniendo en cuenta que Longino no es un filósofo —véase XLIV, 1 y nota 286—, tal vez no se deban tomar algunas expresiones suyas con un rigor que le es ajeno.

4. *Las dos primeras fuentes: elevación de espíritu y profundidad emocional.*

Vamos a limitarnos prácticamente a una enumeración de los temas, haciendo algún ligero comentario donde la ocasión nos parezca requerirlo.

A. Comienzo de la discusión: IX, 1-4. ¿Cómo lograr esas capacidades? En parte es ello cuestión de temperamento y carácter, don natural: ¡hasta el propio silencio puede ser sublime! Y queda cortada la exposición por la más larga laguna.

B. Se analizan formas adecuadas e inadecuadas de representar a los seres sobrenaturales y de excitar un sentimiento de "reverente temor": IX, 4-11.

C. Comparación entre *Ilíada* y *Odisea:* IX, 11-15. La idea de la decadencia del Pathos en Ethos aporta algo valioso a los criterios que permitan discernir lo genuinamente sublime y grandioso de lo que es ya decadente.

D. Selección y síntesis de rasgos sobresalientes —¡el ejemplo reúne rasgos primariamente patéticos! —: X.

E. Amplificación: XI-XII, 2. El tema sigue naturalmente al anterior. Pero la "amplificación" tiene mucho más de recurso técnico; su éxito depende de la presencia de lo sublime. La laguna que interrumpe esta discusión no parece planteara ningún tema nuevo, ya que lo siguiente al intervalo vacío parece una secuencia natural de una exposición sobre la "amplificación".

F. Comparación entre Platón y Demóstenes; alusión a Cicerón: XII, 2; XIII, 1. La defensa de Platón parece provocada por las críticas de Cecilio.

G. La imitación de los escritores antiguos puede ser un magnífico medio para el logro de la sublimidad en el estilo: XIII, 2; XIV. Hacer que los grandes escritores exciten nuestro sentimiento de emulación; tomarlos como inspiradores, como posibles críticos; enfrentarse imaginativamente a la posteridad . . .

H. La "fantasía" o representación viva e imaginativa: XV. Como un "conjunto" que da vida a las palabras . . . Ya hemos comentado la parte que juega en esto el Pathos.

5. *La tercera fuente:*
*las Figuras:* XVI - XXIX.

Toda esta parte depende ampliamente de las doctrinas retóricas tradicionales. Con todo, al comienzo al menos, Longino ha seleccionado con bastante rigor su material y lo ha dispuesto con esmero.

A. A modo de paradigma del método que va a seguir y de cómo entiende él hay que tratar las figuras, analiza una figura de Demóstenes: el juramento por los que lucharon en Maratón (*De Corona*, 208): cap. XVI.

B. Norma general: debe ocultarse lo artificial de las figuras: XVII.

C. Preguntas retóricas: XVIII. La discusión queda interrumpida por una laguna de 100 líneas.

D. Asíndeton: XIX.

E. Asíndeton y anáfora combinados: XX.

F. El polisíndeton destruye la intensidad: XXI.

G. Hipérbaton: XXII.

H. Cambio de caso, tiempo, persona, número. Plural por singular: XXIII.

I. Singular donde se espera un plural: XXIV.

J. Presente histórico: XXV.

K. Segunda persona imaginaria: XXVI.

L. Paso inesperado a "estilo directo": XXVII.

M. Perífrasis y sus peligros: XXVIII-XXIX, 1.

N. Todas estas figuras son auxiliares óptimos de lo Sublime *porque expresan Pathos:* XXIX, 2.

Es decir, la tercera fuente de lo Sublime queda así subordinada, de alguna manera, a la omitida segunda fuente, el Pathos; ¿puede esto ser otro indicio de cómo se ha llevado de hecho a cabo el programa previsto en VIII?

Nótese que la fría esquematicidad de esta exposición no implica paralela sequedad en la exposición de Longino, que discurre siempre entre los ejemplos y citas.

6. *La cuarta fuente: la nobleza en la dicción:* XXX-XXXVIII.

A. Relación íntima entre dicción y pensamiento; la magnificencia inadecuada en la dicción puede dar lugar a absurdos: XXX. Otra laguna de 200 líneas.

B. Los términos cotidianos y aun vulgares pueden ser efectivos y valiosos ocasionalmente: XXXI.

C. Metáfora: XXXII. Se critica como excesivamente rígida la norma de Cecilio —dos, a lo más tres, metáforas por punto—. La mejor norma

práctica es la que usa Demóstenes: el contexto da la pauta, y lo audaz puede quedar oculto en la vehemencia de una fuerte emoción. El Pathos justifica, pues, el número de metáforas como el de tantos otros elementos (! ). Las críticas que Cecilio dirige a Platón, y que Longino procura atenuar o rechazar, según su objeto, llevan a la cuestión siguiente:

D. Digresión: el genio y la mediocridad: XXXIII-XXXVI. Sana norma crítica: hay que sopesar, no contar, las cualidades positivas; un solo rasgo genial redime muchos errores. Correspondencia natural entre genio-audacia-error, mediocridad-apocamiento-corrección.

E. Símiles: XXXVII. Sólo unas pocas palabras, y una laguna de 100 líneas.

F. Hipérbole: XXXVIII. Sólo la conclusión. Ejemplos. Y la idea (! ) de que las acciones y *emociones* que más se acercan al *ékstasis* (véase nota 13) son el antídoto y justificación mejores de toda audacia estilística.

7. *Quinta fuente: La composición:* XXXIX-XLII.

Incluye el orden de los términos, el ritmo y la eufonía. Longino dice haber escrito dos libros sobre el particular, con lo que, sin entrar en detalles, tratará de lo que más importe para el fin del tratado presente.

A. Efectos psicológicos del ritmo, y análisis de un ejemplo de Demóstenes: XXXIX.

B. Efectos de la estructura periódica en la obtención de lo Sublime: XL, 1.

C. La estructura puede dar gravedad y distinción a términos comunes: XL, 2-4.

D. Por el contrario, un ritmo malo y afectado tiene efectos debilitantes: XLI.

E. La excesiva brevedad es inconducente: XLII.

8. *El vocabulario vulgar e indigno:* XLIII.

Este capítulo parece pertenecer más bien a la parte dedicada a la Cuarta Fuente, "Nobleza en la dicción". Sin embargo, forma una unidad con los capítulos XLI y XLII, en cuanto trata de los elementos que pueden dañar a lo sublime.

La brevedad de estos últimos capítulos y su falta de conexión producen la impresión de que Longino tiene cierta prisa por concluir su tratado y que los detalles demasiado formalistas y técnicos le interesan poco y le fatigan.

9. *Conclusión: causas de la decadencia de la Literatura* —XLIV—.

El epílogo tiene la forma de diálogo entre un filósofo y Longino; el filósofo sostiene que la falta de logros positivos en el campo de las letras —en la época en que hablan— se debe al despotismo y a la paz del Principado; porque la elocuencia sólo tiene su alimento adecuado en la libertad un tanto tormentosa de una república.

Longino se manifiesta en desacuerdo. La causa de ello está más bien, cree él, en la decadencia moral, en el afán de lucro, en una palabra, en el materialismo reinante, que valora lo mortal a expensas de lo inmortal.

El tópico tiene bastante de lugar común en la literatura del s. I p. C., y algunos de sus matices críticos se remontan a Platón.

Por otra parte, el tema no es marginal a las cuestiones básicas de Longino; al contrario, sigue la línea de su reiterado principio de que sólo con la grandeza del espíritu se puede aspirar a la creación de grandes obras.

Falta un folio en el último fascículo, que representaría como máximo cincuenta líneas más de texto —posiblemente menos—.

## III. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA ESTÉTICA DE LONGINO EN "DE LO SUBLIME".

### 1. *El concepto de "sublime".*

Estéticamente hablando, el concepto de "sublime" de Longino es anticlásico. La belleza, armonía y equilibrio, serenidad y gracia, es algo propio del arte. Y el arte es realización humana. Lo sublime nace más bien de la superioridad de la naturaleza, de lo que se alza por encima de ella en sus manifestaciones cotidianas y casi inadvertidas: es como el rayo (véase p. ej. I, 4) dice con frecuencia Longino; de otra manera: lo sublime está en la desmesura mesurada; desmesura, porque la fuerza de la pasión, la vehemencia de las emociones, lo grandioso de la tragedia humana y del poder divino, lo que sobrecoge y pasma, eso es la fuente natural de lo sublime. El grado máximo de la producción literaria se encuentra en la expresión de esta parcela de la realidad. Y esto representa un extremo en relación al criterio más puramente clásico. Sin embargo, en la formulación de esta parcela extrema cabe también la mesura; por esto lo sublime es

desmesura mesurada y comedida, porque la forma debe sujetarse dócilmente a las exigencias de la vivencia expresada. Así se concibe la *techne* de lo sublime en una doble vertiente: cultivo de las naturales facultades del alma que disponen para la concepción y alumbramiento de lo sublime; cultivo de las facultades prácticas que hacen posible traducir en "formas expresivas" tales vivencias.

Con esto, la elocuencia y las formas superiores de la literatura —no, los géneros, pues también la lírica puede ser sublime: véase c. X y el análisis de la oda de Safo—, no quedan a un mismo nivel respecto de las obras del arte. El arte, que se alinea con la belleza, está al nivel de lo útil y provechoso, de lo bueno y correcto, de lo equilibrado y armonioso. Por el contrario, lo sublime y la gran literatura se colocan de la mano al nivel de la naturaleza extraordinaria, de lo superabundante, de la exuberancia de la fuerza casi inútil o más que útil: porque el "logos" humano es producto directo de la naturaleza y debe ser medido con los criterios que se apliquen a ella —XXXVI, 3—. Cualquier cosa bella que realice el artista posee siempre el sabor de lo humano; pero la creación de lo sublime eleva al hombre al nivel de los dioses —XXXVI, 1—. La alta literatura implica así una supererogación de la condición mortal —ibid.—.

2. *La inspiración.*

Correlato lógico de esa concepción de lo genial en las letras es el segundo punto importante de la estética de Longino: la inspiración. Aunque el tratado no dedica al estudio de este punto ni una sola línea, la idea está entretejida en todo el tratado como un presupuesto indiscutible y unánimemente admitido. Así los términos "posesión", "entusiasmo" – etimológicamente "arrebato por una divinidad"—, "coribante" o "bacante"

aparecen con mucha frecuencia en la obra. Es un estado imprescindible en la creación, estado que llevará a la producción genial si corresponde a un motivo suficiente y es servido por una "técnica" depurada de la expresión, o a lo contrario si es una actitud superficial y ficticia. Así les ocurre a los sofistas del tiempo, que no se dan cuenta de que, cuando Orestes habla con la Erinia que lo "agarra por la cintura", lo hace porque está al borde de la locura. Sólo así es veraz y sublime su expresión; sólo así su representación imaginativa tiene consistencia; de otro modo es una huera palabrería ridícula —XV, 8—.

Es una idea muy antigua esa del parentesco entre poetas y profetas. E. R. Dodds —*Los griegos y lo irracional*, Madrid, Rev. de Occidente, 1960, c. III, pp. 69 sgs.— recoge ampliamente esa traslación de términos al campo de la literatura. "Los mayores bienes nos vienen por medio de la locura", dice Sócrates en el *Fedro* —244a—. Longino se mueve dentro de estas concepciones, si bien explota ese cúmulo de ideas tal vez con más insistencia, y sobre todo lo aplica a un punto poco explotado: el de la imitación e influencia de los grandes escritores sobre quienes les siguen. Esa idea podría tener su fuente en el pasaje platónico del *Ion*, donde se establece que la facultad que domina a Ion y le hace hablar de Homero es una posesión divina; así, a través del rapsoda, se establece una como comunicación oracular entre Homero y el oyente; este queda hechizado y es incapaz hasta de decir dónde la declamación y explicación de Ion pueda ser defectuosa 533a ss., en especial c y d .

Entre placer o agrado y sublime existe así la misma relación que entre el "officium delectandi" y el "officium commovendi" de la retórica. Y esa última función sólo puede cumplirse, en la estética de Longino, bajo la posesión de una fuerza

*ekstática*, de una fuerza que saca al escritor de sí mismo. Y ese estado de posesión —y eso es lo más original en Longino— puede lograrse de algún modo dejándose llenar de la influencia que dimana de las obras de los grandes escritores. Así el principio de la imitación de los genios adquiere carta de ciudadanía en la estética de lo sublime de Longino: al menos, cuando incida en una naturaleza debidamente dotada y suficientemente receptiva al par que creadora.

## IV. OBSERVACIONES ACERCA DE LA EDICION PRESENTE.

Se ha procurado que, en su conjunto, la edición fuera tan crítica como lo permite una edición traducida. Se ha intentado, en la traducción, aunar exactitud en el pensamiento y literalidad en la forma, sacrificando en todo caso esta a aquella, en la medida en que ello nos ha parecido necesario. En ocasiones nos hemos visto obligados a traducir un término por dos, por creer que el contenido del mismo no se agotaba en una sola palabra. Longino no es un filósofo y con frecuencia usa los términos en un sentido poco estricto. Esa falta de "tecnicismo" en el vocabulario dificulta sin duda la traducción literal y obliga a breves paráfrasis. Cuando esto último ha sido necesario, lo hemos hecho constar en nota a pie de página.

En cuanto a estas son primariamente de tres clases: informativas, críticas y aclarativas. Las primeras recogen datos sobre obras o personajes mencionados en el texto, o hechos históricos que conviene recordar para comprender lo que se dice en la obra. Las segundas han atendido a presentar posibles fuentes de las ideas expuestas, a relacionarlas con otras obras de la época, o bien a presentar al lector los problemas que se plantea-

ban en la interpretación de ciertos pasajes o en la valoración de ciertos puntos, así como respecto de las variantes del texto mismo —escasas en ese tratado—. Finalmente, hemos dado en notas a pie de página las aclaraciones que nos han parecido convenientes para entender el texto cuando este parecía en sí mismo oscuro.

La Nota Preliminar corresponde exactamente a su mismo título. Es una breve nota en que se recogen los problemas básicos de la paternidad de la obra, su época, su estructura y sus ideas capitales. Evidentemente algunos de los temas que en ella se tocan son susceptibles de un tratamiento más amplio y profundo. Tal es la cuestión de la teoría estética del tratado. Conscientes de las dimensiones del tema, hemos querido con todo limitarnos a una serie de apuntes y sugerencias sobre lo que se ha creído básico. En su mismo planteamiento queda abierto el campo a cualquier ampliación.

Francisco de P. Samaranch.
Universidad de Puerto Rico.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

Ediciones más modernas —véase lista más completa, en Russell, LI—:
A. Rostagni, Milán, 1945.
H. Lebègue, París, Belles Lettres, 2a. ed., 1952.
A. D. Russell, Oxford, 1964 (with introduction and commentary).

Obras retóricas más citadas en las notas:

*Caecilii Calactini fragmenta*, E. Ofenloch, 1907.
Cicerón, *De oratore*, E. W. Sutton y H. Rackham, Loeb Class. Lib.
Cicerón, *Orator*, G. L. Hendrickson y H. M. Hubbell, Loeb Class. Lib.
Quintiliano, *Institutiones oratoriae*, H. E. Butler, Loeb Class. Lib.
Dionisio de Halicarnaso, *De compositione verborum*, W. Rhys Roberts, 1910.
*Rhetores graeci*, L. Spengel, 1854.

Otras obras acerca del tratado:

H. V. Apfel, *Literary quotation in Demetrius and Longinus*, Nueva York, 1935.
J. F. D'Alton, *Roman literary theory and criticism*, Londres, 1931.
I. Lana, *Quintiliano, il Sublime e gli esercizi preparatori di Elio Teone*, Turín, 1951.
D. Marin, *L'opposizione sotto Augusto e la data-*

*zione del saggio del Sublime*, en *Studi Calderini—Palimbeni*, I (1956), 157 ss.

E. Norden, *Das Genesiszitat...*, Abh. deutsch. Akad. Wiss. Berlin (Klasse Spr.-Lit.), 1954, I.

H. Richards, *Critical notes on the "De sublimitate"*, C. R. XVI (1902), 160 ss.

A. Rostagni, *Il Sublime nella storia dell'estetica antica*, en *Annali della Reale Scuola Normale di Pisa*, 1933, 99/120, 175/202.

C. P. Segal Ὕψος *and the problem of cultural decline...*, Harv. St. Class. Phil. LXIV (1959), 121 ss.

F. Solmsen, *The aristotelian tradition in ancient rhetoric*, en *AJP*, LXII (1941).

G. J. De Vries, *Notes on Longinus'* Περὶ ὕψους, Mnem. s. IV, XII (1959), 54 ss.

# DE LO SUBLIME

## CAPITULO I

1. El pequeño ensayo[1] de Cecilio[2], el que él escribió acerca de lo sublime, al ser atentamente estudiado por nosotros dos, queridísimo Postumio Terenciano[3], nos pareció a todas luces, como tú sabes, muy poco elevado o valioso[4]; no toca en absoluto los temas esenciales, con lo que presta

1 El diminutivo "*συγγραμμάτιον*" tiene un sentido algo peyorativo.

2 Parece tratarse de Cecilio de Calacte o de Caleacte, en Sicilia; contemporáneo de Dionisio de Halicarnaso, nos es conocido como un influyente escritor, que escribió sobre temas retóricos —sobre las figuras, en especial—. Se sabe poco de él: algunos dicen que en su origen fue esclavo; otros que era judío por sus creencias. Dionisio (*ad Pomp.* 3) nos dice que él estaba de acuerdo con Cecilio en que Demóstenes imitó el pensamiento de Tucídides. Es evidente que ambos críticos pertenecían a la misma escuela —aunque no siempre coincidan todos sus puntos de vista—; la actitud general de oposición a lo "asiático" hace de Cecilio —igual que ocurre con Dionisio— "un escritor del Renacimiento": esa actitud se evidencia en dos especialmente de sus títulos, *Contra los frigios*, y *En qué se diferencia el estilo ático del asiático*. Fue también historiador, y su obra más importante en este campo parece haber sido la titulada *Sobre el carácter de los diez oradores*, que trata cuestiones relativas a la autenticidad de los discursos de los diez oradores áticos. Sólo por el presente tratado de Longino conocemos el ensayo "Sobre lo Sublime".

3 "Postumio Terenciano", según la corrección de Manucio, basada en las otras cinco veces que aparece el nombre en el texto. Terenciano es un romano joven (XV, 1), no falto de experiencia (I, 4), y es persona ya versada en cuestiones literarias (I, 3). T. Vibio Postumio Terenciano, cuyo nombre se encuentra en una conducción de agua probablemente de fines del s. II, puede estar relacionado con el Terenciano amigo de Longino a quien éste dedica su texto.

4 Hay en el texto una oposición deliberada entre este calificativo de "poco valioso" o rastrero y el tema que estudia el tratado de Cecilio, "lo sublime".

muy menguada ayuda al lector, siendo así que ese debe ser el objetivo principal de quien escribe. Porque a todo tratado "técnico"[5] hay que exigirle dos cosas: primero que muestre cuál es su tema[6], y segundo —en cuanto al orden, pero primero por su importancia[7]— que enseñe mediante qué métodos podemos alcanzar ese fin. Ahora bien, Cecilio procura, por medio de incontables ejemplos, mostrar, a gentes que él cree lo ignoran, qué modo de ser es el propio de lo sublime, mientras que, yo no sé cómo[8], omite, como algo no necesario, la exposición de cuáles son los medios que nos ayudarían a conducir nuestras capacidades naturales a un cierto grado de grandeza. 2. Por lo demás, es probable que nuestro hombre no merezca tanto ser reprendido por sus omisiones, cuanto alabado por su intención y su esfuerzo; pero, puesto que tú me has impulsado a que también yo elaborara, de manera completa, algunas notas o comentarios[9] acerca de lo sublime, consideremos si se puede opinar que hemos elaborado alguna teoría que pueda ser útil a los hombres dedicados a la vida política[10]. En

---

5 Propio de una *techne* o arte, o que se enseña en una *techne*; Lebègue traduce "didáctico".

6 Literalmente "su sujeto o substrato"; el término procede, posiblemente, de la Analítica aristotélica, donde el "sujeto primario" de la ciencia es el ser cuyos atributos y propiedades estudia esa ciencia.

7 La antítesis, procedente de la *Olíntica* III, 15, es muestra del conocimiento que poseía Longino de Demóstenes.

8 Russell —p. 60— cree que el inciso tiene un matiz sarcástico, como en XXXI, 1.

9 Τπόημα parece oponerse a un tratado completo: de ahí la traducción "nota o comentario". Por otra parte, Longino usaría el término con una irónica modestia, en tácita y comparativa alusión al "ensayo" de Cecilio —véase Russell, 60—.

10 Longino espera decir algo que sea útil a un hombre que haya de hablar en público —en un tribunal, en una embajada, ante una asamblea, etc., etc.—; "política" puede, pues, entenderse de cualquier actividad pública en el marco de la "polis".

cuanto a ti, querido amigo, según tu naturaleza lo lleva consigo y de acuerdo con la relación que nos une, me ayudarás a juzgar lo más conforme posible a la verdad los detalles parciales de mi obra. Pues dijo bien quien afirmó que "el bien obrar y la verdad" es lo que nos asemeja a los dioses. 3. Por lo demás, escribiéndote a ti, queridísimo amigo, hombre versado en cuestiones literarias, casi puedo perdonarme el establecer, como fundamento previo y mediante múltiples consideraciones, que las cosas o pasajes sublimes son como una especie de eminencia o excelencia[11] del discurso; y los más grandes entre los poetas y prosistas[12] no por otro motivo que este lograron sobresalir entre todos y arroparon con la eternidad sus propios hechos gloriosos. 4. Las cosas sublimes, en efecto, no llevan a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis[13]. Siempre y en todas partes lo admirable, unido al pasmo o sorpresa[14], aventaja a lo que tiene por fin persuadir o agradar. Pues que algo sea convincente en la mayoría de los casos depende de noso-

---

11 Los términos griegos son más descriptivos y expresivos: ἀκρότης significa de suyo "cima, cumbre", y ἐξοχή "excrecencia, prominencia".

12 Longino de ordinario considera que los poetas son los modelos pedagógicos del orador. Por eso los cita libremente, aunque, al mismo tiempo, esté dispuesto a hacer extensiva a los prosistas su doctrina de la inspiración. Con todo, en XV, 2, se establece una distinción entre "fantasía" retórica y "fantasía" poética, la cual sugiere distinciones fundamentales que Longino no explota.

13 Una de las características del ἔκστασις es "estar uno fuera de sus sentidos" o dejar de ser uno mismo en algún grado. Es una situación muy afín al ἐνδουσιασμός o estado de posesión divina. Longino usa estos y otros términos afines para explicar el estado del escritor al concebir las grandes obras de la literatura. Ver XIII, 2.

14 Ἔκπληξις, pasmo, asombro, sorpresa, es un concepto importante en Longino: ver XV, 2. El autor juega con el motivo tradicional helenístico de los tres "deberes del orador": "*docere, delectare, movere*" —véase, por ejemplo, Cicerón, *De orat.*, III, 177, 199, 212; *Orator*, 20 ss., 69 ss., 75 ss.—.

tros[15]. Esas cosas[16], en cambio, confiriendo (al lenguaje) un poder y una fuerza invencibles, se imponen totalmente al oyente. La experiencia en la invención y en el orden y disposición de los hechos no se nos hacen evidentes a partir de uno o dos pasajes, antes apenas si se traslucen de la textura entera del discurso; en cambio, cuando lo sublime se manifiesta oportunamente en alguna parte, dispersa todas las cosas a manera de un rayo y pone a la vista de forma inmediata la fuerza del orador en toda su plenitud.

Creo, en efecto, dulcísimo Terenciano, que esas consideraciones y otras semejantes podrías igualmente sugerirlas tú con tu experiencia.

---

15 O "está en nuestra mano"; pues podemos libremente dejarnos convencer o no de que hemos de obrar o votar de una cierta manera.

16 Russell entiende —p. 62— "esas cualidades", es decir, "lo admirable y el pasmo"; Lebègue entiende —*ad loc.*— "las cosas sublimes". La diferencia no es grave y, en definitiva, ambas expresiones se reducen a lo mismo.

## CAPITULO II

1. Una cuestión hemos de plantear ya en un comienzo, a saber, la de si existe una *techne* o arte de lo sublime o de lo profundo[17]. Pues hay quienes piensan que se engañan totalmente los que reducen esas cosas a preceptos de carácter técnico[18]. Dicen, en efecto, que "lo sublime o naturalmente noble es congénito" y no se produce como consecuencia de una enseñanza; y que el único arte que lleva a ello es poseerlo como don natural; con normas tecnológicas, creen ellos, las obras de la naturaleza se estropean, resultan más despreciables que cualquier otra cosa y quedan reducidas a la condición de esqueletos[19]. 2. Yo, por mi parte, digo que se demostrará que eso es de muy distinta manera, si se considera lo que

---

17 Lebègue traduce "lo grande". Russell mantiene el sentido más propio de βάθος, "lo profundo". Las razones en que se apoya este último —p.63— hacen más plausible este última versión.

18 Esto, sin duda, no se refiere a Cecilio, quien más bien, como se dijo al comienzo (I, 1), omite el aspecto práctico o metodológico de la cuestión. Russell —p. 63 s.— cree que el argumento atacado es un lugar común de la ética aristocrática, a menudo y de antiguo aplicado a la poesía —véase Píndaro, *Olimp.*, 2, 94 ss.—. La réplica de Longino, a que se refiere más adelante (ver XXXVI, 4; y también XVII, 2, XXII, 1), es casi igualmente "venerable": Protágoras (B, 3) dijo "la instrucción requiere dones naturales y ejercicio (ἄσκησις)". Los temas paralelos de la alianza entre arte y naturaleza y del papel del ejercicio como complemento de la enseñanza tenían ya una larga historia: véase, por ejemplo, Platón, *Fedro*, 269 d; Isócrates XV, 189 ss.; (Cic.) *Ad heren.*, 3, 28; Horacio, *Ars poet.*, 409/11, etc.

19 El uso metafórico de este término médico —"esqueletizar por completo"— se encuentra ya en Isócrates, XV, 268, y aplicado asimismo a la *techne*.

sigue: la naturaleza, aunque muy a menudo es ella misma su propia ley en los movimientos patéticos y de exaltación, aun así no obra al azar ni actúa por completo sin un método[20]; asimismo, ella es, por una parte, el principio y el arquetipo elemental de la generación en todos los casos, mientras que, respecto de la medida y oportunidad de cada cosa particular, así como respecto de la práctica y uso lo más alejados posible de todo error, es el método el que posee los medios suficientes para determinar los límites e imponerlos. Y asimismo[21] que los grandes talentos dejados a sí mismos y sin ciencia, sin apoyo y sin lastre, y abandonados a su solo impulso y a su ignorante audacia, son más peligrosos[22]; pues así como muchas veces les hace falta el aguijón, así también muchas veces les hace falta el freno[23]. 3. Lo que Demóstenes[24] afirmó acerca de la vida común de los hombres, a saber, que el mayor de los bienes era prosperar o tener buena suerte, y que el segundo, y no inferior al otro, era el decidir bien o sabiamente, pues de no darse este al mismo tiempo desaparecía por completo el otro, eso

---

20 La idea de que la naturaleza obra con un fin y no al azar es de raigambre claramente aristotélica.

21 Tercer punto que hay que considerar.

22 La esencia de esta metáfora parece tener su origen en Platón, *Teet.*, 144a: Teodoro parece referirse a una nave atracada en un embarcadero.

23 Esta comparación era proverbial entre los educadores. Cicerón —*Brutus*, 204, *De orat.*, III, 9, 36— y Quintiliano —*Inst. orat.*, II, 8, 11, y X, 1, 74— la atribuyen, entre otro, a Isócrates, quien la habría aplicado a sus dos discípulos, los historiadores Eforo y Teopompo. Diógenes Laercio, por su parte, —IV, 6—, la atribuye en primer lugar a Platón, quien la había aplicado a sus dos discípulos Jenócrates y Aristóteles, y luego a Aristóteles —V, 39—, quien la aplicó a Calístenes y Teofrasto. Séneca la generalizó así —*De vita beata*, XXV, 6—: "quaedam virtutes stimulis, quaedam frenis egent".

24 Demóstenes, *Contra Arist.*, 113.

podríamos decir en el caso de los discursos, si[25] [la naturaleza ocupa el lugar de la buena suerte y el arte el lugar de la decisión. Y lo que es más importante que nada, hay que admitir que el hecho de que haya ciertas particularidades en los discursos cuyo fundamento está en sola la naturaleza no podemos saberlo más que con ayuda del arte y no de otro modo[26]. Si, como he dicho, el que menosprecia a los que aprenden de manera correcta meditara *por sí mismo* esas cosas, no consideraría ya más, creo yo, algo superfluo e inútil una teoría cuyo objeto fuera el expuesto antes.] .....

25 Hay aquí una laguna en el manuscrito principal P; el pasaje que sigue entre corchetes fue editado por vez primera por Toll en 1694, y procede de dos manuscritos derivados de P, el parisino 985 y su copia el vaticano 285. La cuestión crítica de la autenticidad de ese pasaje, puesta en duda por Philippson, no ha sido aún dilucidada de una manera definitiva.

26 El argumento parece confuso. El tema a tratar parece ser las relaciones entre "arte" y "naturaleza" en la composición literaria, pero el único arte a que se podría referir esa frase parece es el "arte de la crítica". Sin embargo, Longino no piensa en tal distinción —Russell, p. 66—: en este argumento *teche* es *techne* tanto si orienta a los escritores como si informa a los críticos; y, aunque hubiera caído en la cuenta de la ambigüedad, no la habría considerado importante: pues aunque cree que la capacidad crítica es algo muy difícil y fruto de una larga experiencia, la crítica no es justificable para él como algo independiente, sino sólo como medio de aprendizaje para la creación literaria —ver V y VI—.

## CAPITULO III

1. . . . . [27]

"... y detengan el resplandor inmenso que viene del hogar,
Pues, si veo a uno solo de los que el hogar custodian,
lanzando una espiral de fuego de curso tormentoso
abrasaré la casa y se convertirá en carbón;
por el momento mi canto de violencia aún no ha resonado"[28],

no son trágicas, sino parodia de tragedia, expresiones tales como "espirales de fuego", "vomitar contra el cielo", o hacer a Bóreas "flautista" y todo lo que sigue; con ello, en efecto, la expresión

---

27 Esta laguna, que se calcula equivale a unas tres páginas impresas, nos priva del planteamiento temático de este capítulo. El texto comienza a mitad de una larga cita procedente de la tragedia, cita que ejemplifica el empleo confuso y ampuloso de las imágenes. Sin embargo, los tres defectos analizados en el capítulo —la ampulosidad, la puerilidad y los efectos emocionales inoportunos y vacíos— parecen ser especies de un defecto genérico cuyo nombre se debía hallar en el pasaje perdido. En todo caso, el cap. IV comienza como si la "frigidez" estilística fuera un segundo tema capital a estudiar.

28 Estos versos se consideran de la *Oreithya* u *Oritia*, tragedia perdida de Esquilo. Bóreas, que quiere raptar a Oritia, hija de Erecteo, rey de Atenas, manda apagar todos los fuegos de la ciudad y se dispone a desencadenar una tormenta —véase Platón, *Fedro* 229b; Ovidio, *Metamor.* VI, 675/721—. Sófocles —creen algunos, véase Lebègue, *ad loc.* — escribió una tragedia sobre el mismo tema, y de ella procedería el verso que se cita en el parrafo siguiente. Dicho verso se encuentra en Cicerón, en forma algo distinta —*Ad att.*, II, 16, 2—: eso en sí no significa nada, ya que las citas de Longino son bastante libres de ordinario. Russell, por el contrario, cree que los versos son todos de la obra de Sófocles y que a esta se dirigen las críticas de Longino: ver p. 67 s.

resulta turbia y las imágenes más desconciertan que atemorizan; y si se considera cada una de esas cosas a plena luz, en lugar de algo temible van pasando a ser algo justamente despreciable. Si en la tragedia, un género por naturaleza ampuloso y que tolera el énfasis, con todo, una hinchazón desmedida y de mal gusto se considera imperdonable, con mayor dificultad, creo yo, armonizaría esto con los discursos en que se expresa la escueta realidad. 2. Por esa misma razón hace también el ridículo Gorgias de Leontinoi al escribir "Jerjes, el Zeus de los Persas" y "buitres, sepulcros vivientes"[29]; y son ridículas ciertas expresiones de Calístenes[30], que son hinchadas y afectadas, pero no sublimes, y más aún las de Clitarco[31]. Es, en efecto, un hombre superficial[32] y que, según diría Sófocles,

"... sopla
en pequeñísimas flautas, pero sin *forbeiá*"[33].

---

29 Ambas citas proceden del *Epitaphios*, discurso fúnebre por los atenienses muertos en guerra, pronunciado en 427 por Gorgias. Las expresiones se repiten con cierta frecuencia, en especial en la literatura del s. V.

30 Calístenes de Olinto, sobrino de Aristóteles, historiador de Alejandro; escribió también una historia general de Grecia. Otros testimonios —por ejemplo, Cicerón, *De orat.*, II, 58— dicen que, sobre todo en la obra sobre Alejandro, su estilo era retórico y exagerado.

31 Historiador que vivió bajo Ptolomeo II (285/246 a.C.) —véase Jacoby, *Frag. der Griech. Hist.*, 137. Al parecer "ningún crítico de la antigüedad tiene una palabra buena para él" —Tarn, Ox. Class. Dict.).

32 Literalmente "de corteza".

33 La *φορβειά* —sólo traducible al castellano mediante una perífrasis muy poco adecuada en un verso— era una banda de cuero que el flautista se colocaba en la boca tal vez para regular el sonido o suavizarlo: véase Aristófanes, *Avispas*, 582. Russell —p. 70— dice que "merece notarse el orden en que son criticados estos escritores. La serie va desde Gorgias, a través de los primeros escritores acerca de Alejandro, hasta los sanguíneos asianizantes de la escuela de Hegesias. Esto señala una teoría de historia literaria, según la cual el estilo "asianista" era descendiente de las peores características de los viejos sofistas".

Otros ejemplos de ese mal gusto se encuentran en Amfícrates[34], en Hegesías[35] y en Matris[36]; con frecuencia, en efecto, considerándose a sí mismos en estado de "entusiasmo" o inspiración, no se hallan en estado de posesión báquica sino de tonta puerilidad. 3. Ahora bien, en general, parece que la hinchazón en las palabras es uno de los defectos de que más cuesta guardarse[37]. Pues de manera natural todos los que aspiran a la grandeza, en su empeño por evitar la censura de debilidad y aridez, son llevados, no sé cómo, a ese defecto, persuadidos de que "resbalar o errar en las cosas grandes, no deja con todo de ser un noble error".

4. Pero la hinchazón es tan mala en los cuerpos como en las palabras, es pura frivolidad y falsía y de ninguna manera (logra lo que pretende), ya que más bien nos lleva a que se piense lo

---

34 No se conserva ninguna crítica literaria más acerca de ese historiador, de quien se sabe que en el 86 a. C. abandonó Atenas y pasó a Seleucia.

35 Hegesias de Magnesia —Jacoby, *op. cit.*, 142—, orador e historiador del s. III a. C.; se conservan unos breves fragmentos de su obra —véase Norden, *Antike Kunstprosa*, 134 ss.—. Desde tiempo de Cicerón fue como la obsesión de todos los críticos, y todos los juicios antiguos le son hostiles —véase, por ejemplo, Cic., *Orator.*, 226—. Al parecer quiso imitar la simplicidad sintáctica de Lisias, como reacción contra los refinados períodos de Isócrates. Sin embargo, lo que se censura en él aparece en mucha literatura posterior a él. En cuanto a su "asianismo" conviene tener en cuenta lo ambiguo de este calificativo —véase Cic., *Brutus*, 325—.

36 Matris de Tebas —Jacoby, *op. cit.* 39—, escritor helenístico, de fechas inciertas, autor de himnos y encomios.

37 Véase, por ejemplo, Cicerón, *Brutus*, 202, *Ad heren.*, 4, 15 ss.; Horacio, *Ars poetica*, 27; Quintiliano, *Inst. orat.*, X, 2, 16.

contrario[38]; dicen, en efecto, que nada es más árido o seco que un hidrópico[39].

Con todo, mientras que la hinchazón aspira a superar lo sublime, el más directo contrario de la grandeza resulta la puerilidad[40]. Se trata, en efecto, en su totalidad de una señal de pequeñez, de mezquindad de espíritu y es, entre todos los existentes, el vicio (estilístico) más innoble. ¿En qué consiste, pues, la puerilidad? ¿No es acaso una forma de pensar "escolástica"[41] que, a fuerza de expresarse con excesivo rebuscamiento, lleva a la frigidez? Caen en ese vicio los que se afanan por el género de lo raro, de lo artificial y, especialmente, de lo agradable, yendo así a encallar en lo que carece de todo valor y es de mal gusto o afectado.

5. Junto a estas hay una tercera especie de vicio (estilístico) que tiene su raíz en lo patético, y que Teodoro solía llamar *paréntyrsos*[42]. Se trata de un Pathos retórico inoportuno y vacío, en un punto en que lo patético no es adecuado, o bien

---

38 Contraria a la impresión de grandeza que se quiso lograr.

39 Rostagni ha hecho hincapié en la coincidencia de metáfora de este pasaje con Filón, *De plant. Noe*, 156 ss. Véase Nota Preliminar.

40 Esta frase realiza la transición del análisis de un vicio —la hinchazón— a otro —la puerilidad—. El esquema ideológico parece basarse en la doctrina aristotélica del término medio: lo sublime ocupa así ese término medio, cuyos extremos son la hinchazón y la puerilidad; el verdadero opuesto de lo sublime es así lo pueril e ingenuo: véase Aristóteles, *Et. Nic.*, IV, 9 —en especial, 1125a 16/18 y 32/35—; y Russell, *Intr.*, XXXVIII, para la relación entre "magnanimidad" y "sublime".

41 Pedante: véase, por ejemplo, Suetonio, *De rhet.*, VI: C. Albucius Silus —ed. de Rolfe, en Loeb Clas. Libr.—.

42 Teodoro de Gadara —en Palestina— fue uno de los maestros de Tiberio. "Enthyrsos" (ἔνθυρσος) significa "que lleva tirso" y, figuradamente, "en estado de exaltación báquica"; el "pará" le añade un matiz de falsedad o simple apariencia.

de un Pathos desmedido donde debía ser moderado. Pues hay quienes, como si estuvieran bajo las consecuencias de la embriaguez, se dejan llevar a muchas actitudes patéticas que no tienen nada que ver con el asunto, y que son sólo estados personales y saben a amaneramiento de escuela; luego, delante de unos oyentes que en nada se sienten emocionalmente afectados, faltan a toda norma de buena educación o decoro; y es natural, pues, habiendo perdido la razón, se dirigen a quienes no la han perdido[43]. Pero nos hemos señalado otro lugar para tratar de la cuestión de lo patético[44].

43 Véase Cicerón, "furere apud sanos et quasi inter sobrios bacchari": *Orator*, 99.

44 Sobre si se cumple o no esta referencia y en qué lugar se estudia esto, si es que Longino lo hace, véase Nota Preliminar.

## CAPITULO IV

1. Del segundo de los vicios que hemos enunciado, me refiero a la frigidez, hay mucho en Timeo[45]; varón, por lo demás, de suficiente talento y no falto de grandeza a veces en su elocución, muy documentado, dotado de imaginación o inventiva[46], pero muy propenso a censurar los defectos ajenos, mientras parece insensible a los suyos propios, se deja arrastrar muchas veces por su afán de expresar pensamientos nuevos, cayendo así en la más extremada puerilidad. 2. Voy a citar uno o dos casos, puesto que Cecilio ha puesto ya en evidencia la mayoría de ellos. En su elogio a Alejandro Magno, dice así (Timeo): "el cual conquistó toda el Asia en menos años que los que Isócrates empleó en escribir su *Panegírico* sobre la guerra contra los Persas"[47]. Sorprendente, en verdad, tal comparación entre el macedonio y el sofista[48]; es, en efecto, evidente, Timeo, que los la-

---

45 Timeo de Tauromenion —Jacoby, op. cit.,566—, historiador de Sicilia, murió el 260 a.C., de edad muy avanzada. La crítica de Longino sigue las líneas tradicionales. Polibio atacó duramente su falta de precisión y su mal gusto —XII, 23, 1; 24, 5; etc.—. Véase también Ateneo, 6, 103; y Diodoro Sículo, V, 1.

46 Estas disyuntivas —que no se hallan en el original— no son una redundancia, sino que pretenden agotar todos los matices que creemos posee aquí cada término griego, no siempre vertible al castellano unitariamente.

47 Isócrates trabajó diez años en el *Panegírico* —aprox. de 390 a 380 a. C.—; véase Dionisio de Halicarnaso, *De comp. verb.*, 25, 208; Quintiliano, *Inst. Orat.*, X, 4, 4; Plutarco, *De Glor. Athen.*, 350 d/e; Pseudo Plutarco, *Vit. X Orat.* 837 f.

48 Siempre con sentido peyorativo en *De lo sublime*

cedemonios debían estar, en valor militar, muy por debajo de Isócrates, puesto que ellos tardaron treinta años en apoderarse de Mesenia, mientras que ese acabó su discurso panegírico en sólo diez años. 3. Y ¿de qué manera habla de los atenienses hechos prisioneros en la expedición a Sicilia? (Dice) que "habiendo cometido impiedad para con Hermes y habiendo mutilado sus estatuas, expiaron la culpa de manera muy particular por obra de un solo varón, Hermócrato, hijo de Hermón, que era descendiente por línea paterna del dios ofendido"[49]. Con esto me sorprende a mí, amabilísimo Terenciano, que no haya él escrito, a propósito del tirano Dionisio, que "por haber sido impío con Zeus y con Heracles, por eso fue privado de la tiranía por Dión y Heraclides"[50]. 4. Y ¿para qué hablar de Timeo donde hay tales héroes (de la literatura), un Jenofonte, digo, y un Platón, que, a pesar de haber sido educados en la escuela de Sócrates, sin embargo se olvidan a veces de sí mismos hasta solazarse en tales pequeñeces? Aquel[51], por ejemplo, escribe en *La Constitución de los lacedemonios*[52]: "Oirías la voz de aquellos menos que la de las estatuas de mármol, desviarías sus miradas menos que las de las imágenes de bronce y podrías

---

49 Nótese que Hermócrates y Hermón llevan la raíz Herm— de Hermes. Lo censurable parece estar en considerar significativo en un orden casual de culpa-castigo lo que, si existió así, no fue más que una coincidencia.

50 La relación etimológica es clara por el acusativo griego de Zeus, *Día*. Sin embargo, la observación de Longino tendría valor sólo si Dionisio de hecho hubiera sido impío en alguna ocasión respecto de Zeus y Heracles, cosa que, en todo caso, no nos es conocida.

51 Jenofonte.

52 Véase III, 5.

juzgarles más púdicos o vergonzosos que las mismas 'vírgenes' de los ojos"[53]. A un Amfícrates, y no a un Jenofonte, le caía bien llamar "vírgenes púdicas" a las niñas de nuestros ojos. ¡Y, por Heracles, qué absurdo creer que las pupilas de todo el mundo son púdicas doncellas, cuando se dice que en nada se revela de igual manera la desvergüenza de algunos como en los ojos! [54]. (Como) dice (Aquiles, censurando) la desvergüenza (que aparece en los ojos de Agamenón):

"borracho, que tienes ojos de perro . . ."[55]

5. Timeo, con todo, como si reclamara un objeto robado, ni siquiera dejó a Jenofonte esa muestra de frigidez. Y así, a propósito de Agatocles[56], que

---

53 La tradición directa del texto de Jenofonto dice "que las mismas vírgenes en las alcobas nupciales". La lectura *ojos* (*ὀφθαλμοῖς* por *θαλαμοις*), que es común a Longino y a Stobeo, puede impugnarse —como hace Longino— diciendo que es ridículo creer que las pupilas de todo el mundo son púdicas y modestas. La pupila (pupula) se llama "*kore*" (*κόρη*) —muñeca, doncella— a causa de la imagen que se refleja en ella. Hay, pues, un juego de palabras con la ambigüedad del término "*kore*", sustituido a veces por "parthenos" (*παρθένος*, virgen), en uno de sus significados válidamente, en el otro no.

54 Que los ojos revelan la desvergüenza es una idea común: véase, por ej. (Aristóteles) *Physiognomonica*, c. 3, 807b28/29 (Bekker).

55 ". . . y corazón de ciervo": Homero, *Ilíada* 1, 225. La cita comienza *ex abrupto*, con sólo palabras que quedan fuera de los paréntesis. Russell —p. 79—, siguiendo de alguna manera a Cobet y Rothstein, considera más fácil explicar la inserción de toda la frase a modo de comentario de un lector que recuerde a Homero, que no justificar la inserción de una sola palabra. Kayser, empero, se limita a omitir las dos palabras del texto, junto con la cita misma. Esas parecen las soluciones más convincentes.

56 Agatocles fue tirano de Siracusa desde el 317 a. C., y rey desde el 304 —véase Diodoro Sículo, XIX/XX—. A pesar de su mala reputación moral —Polibio, XII, 15, siguiendo a Timeo— y de una historia de riñas familiares, el hecho narrado aquí no parece mencionado en ninguna otra parte.

se marchó luego de raptar en plena ceremonia nupcial[57] a su prima, que acababa de casarse con otro, dice: "¿Acaso hubiera hecho esto un hombre que tuviera en sus ojos doncellas y no cortesanas? ". 6. Y el que, en casi todo lo demás, es el divino Platón, queriendo hacer alusión a unas tablillas de madera, dice: "Y habiéndolo puesto por escrito, (los legisladores) colocarán en los templos memorias de ciprés"[58]. Y asimismo: "Respecto de las murallas, Megillo, personalmente me inclinaría por la opinión de Esparta: las dejaría dormir en tierra y no las haría levantar de allí"[59]. 7. Del mismo tipo es aquella expresión de Heródoto que llama a las mujeres bellas "sufrimientos de los ojos", si bien se le puede ello excusar de algún modo: los que en su relato, en efecto, se expresan de esta manera son bárbaros y en estado de embriaguez; pero con la baja calidad de tales personajes no se justificaba esa falta de decoro frente a la posteridad[60].

---

57 Literalmente: "en la ceremonia de levantar o quitar el velo". Esta ceremonia se solía celebrar el tercer día de la fiesta nupcial, y en ella la recién desposada era presentada a su esposo por primera vez sin velo.

58 *Leyes*, V, 741c. Pero Platón escribió: "Se escribirá este texto y, grabado sobre madera de ciprés, se depositará en el templo, como un memorial para tiempos venideros". La cita de Longino es bastante libre, como suelen serlo en él.

59 *Leyes* VI, 778d.

60 La excusa que se sugiere —no habla Heródoto, sino bárbaros y en estado de ebriedad— se basa en el principio de "lo que está bien y es propio" —véase Aristóteles, *Ret.*, III, 7; Horacio, *Ars Poetica*, 114 ss.—. En el concepto de "lo que está bien" hay una mezcla de estética y ética. Para Longino el realismo es un elemento que vale muy poco ante la posibilidad de manifestarse decorosamente ante la posteridad y vivir eternamente en ella.

## CAPITULO V

Ahora bien, todos estos defectos tan indignos se producen naturalmente en los discursos por una única causa, a saber, la afición y preocupación por la novedad en los pensamientos, cosa que ahora más que nunca tiene a las gentes en estado de exaltación coribántica[61]. Pues de aquellas cosas mismas de que nos vienen a nosotros nuestras buenas cualidades, proceden también casi siempre nuestros defectos[62]. De aquí que lo que contribuye al éxito de un escrito, a saber, las bellezas del estilo, la grandeza o elevación y, con ello, lo agradable de la expresión, esas mismas cosas, digo, son el origen y el fundamento tanto del éxito como de lo contrario. Eso mismo vale, de alguna manera, por lo que respecta a la variedad en la elocución, a las hipérboles o al uso de los plurales (por los singulares); en lo que sigue mostraremos el peligro que en ello se encierra.

Por eso es ya necesario, desde ahora, buscar establecer por qué medios vamos a poder evitar los defectos que se mezclan con lo sublime.

---

61 Los coribantes eran sacerdotes que danzaban frenéticamente en el culto de Cibeles y que pretendían, como profesión propia, curar los desórdenes mentales: véase E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, c.III, en especial ps. 81 ss. (ed. española, Madrid, Revista de Occidente, 1960). Longino emplea aquí el término en un sentido derivado, como "locura", "manía obsesiva", etc. Acerca de esa pasión por lo "nuevo", véase Séneca, *Epist.*, 114, 10.

62 Véase Demócrito, B, 172, Diels-Kranz, *Die Frag. Der Vorsokratiker*.

## CAPITULO VI

Y esto es posible, querido amigo, si comenzamos por adquirir o elaborarnos una idea clara y crítica de lo que en verdad es lo sublime. Sin duda se trata de una realidad difícil de captar, pues el juicio literario es el producto último de una gran experiencia. Con todo, hablando al modo de la preceptiva, tal vez no sea imposible procurarse ese discernimiento partiendo de este punto.

## CAPITULO VII

1. Es preciso saber, queridísimo amigo, que así como en la vida común no hay nada grande que pueda ser menospreciado con grandeza[63], por ejemplo riquezas, honores, distinciones, tiranías, y así como cuantas otras cosas poseen un gran aparato teatral sobreañadido exteriormente no podrían ser bienes de superior categoría para un hombre prudente, supuesto que menospreciarlas constituye un bien nada mediano —se admira, en efecto, más que a los que las poseen, a los que, pudiendo poseerlas, las menosprecian por magnanimidad—, casi de la misma manera hemos de considerar también y juzgar las obras sobresalientes en verso y en prosa, no sea que posean una cierta apariencia de grandeza, a la que se sumen muchos elementos casualmente formados, cuya vaciedad no se descubra más que en un cuidadoso examen, y respecto de los cuales es mucho más noble el menosprecio que la admiración. 2. Pues, en virtud de su propia naturaleza, bajo la acción de lo verdaderamente sublime nuestra alma se eleva de alguna manera y, habiendo adquirido una cierta animosa dignidad, se llena de alegría y orgullo, como si ella misma hubiera producido lo que ha oído. 3. Así, pues, cuando una cosa oída con frecuencia por un hombre prudente y experto en cuestiones literarias[64], no dispone su

---

63 Es decir, una cosa común no puede ser grande si el acto de menospreciarla encierra él mismo grandeza —recuérdese Aristóteles, *Topicos*, II, caps. 7/9—.

64 Véase cap. VI.

alma para pensamientos elevados, ni deja en su mente ningún tema de reflexión superior a lo expresado, y cuando, sometido a un continuo examen, ese tema o asunto se viene a tierra y pierde importancia, entonces no se trata allí de algo verdaderamente sublime, si se mantiene en esa categoría tan sólo durante el tiempo en que es oído. Pues es realmente sublime aquello que tolera un análisis profundo, aquello contra lo cual resulta difícil[65], más aún, imposible rebelarse, y que deja en la memoria una huella poderosa y difícil de borrar. 4. En una palabra, ten por bellas y verdaderamente sublimes aquellas cosas que agradan siempre y a todo el mundo. En efecto, cuando, a pesar de las diversas ocupaciones, modos de vida, gustos, edades e idiomas, todo el mundo emite a una un juicio unánime acerca de una y la misma cosa, entonces esa coincidencia en la apreciación y en la aprobación por parte de gentes que no se han puesto de acuerdo, da al objeto de la admiración una fuerte e inatacable garantía.

65 "Difícil", Rusell; "desagradable", Lebègue, y el término griego mismo, de ordinario.

## CAPITULO VIII

1. Podríamos decir que son cinco las fuentes[66] capaces de producir la elevación del estilo, presuponiendo, como fundamento común a esos cinco principios, la capacidad o talento para la oratoria, sin lo cual nada en absoluto es posible[67]. La primera y la de más peso es la capacidad de concebir pensamientos elevados, como hemos explicado en nuestra obra sobre Jenofonte[68]. La segunda es la vehemencia y el entusiasmo en lo patético o emocional. Esas dos fuentes de lo sublime son, en su mayor parte, disposiciones o capacidades[69] congénitas, mientras que las restan-

---

66 Se trata de una metáfora muy frecuente en Platón: *véase Timeo*, 85b; *Gilebo*, 62d; *Leyes*, 808d, 891c.

67 Es decir, se requiere una capacidad ya desarrollada de hablar con eficiencia; sin eso no puede llegarse a la expresión de "lo sublime". De otro modo, la *techne* de lo sublime presupone una capacidad previamente desarrollada y actualizada por el "arte retórica": véase Quintiliano, *Inst. orat.*, X, 1, 3.

68 Longino nos dice que ha escrito sobre Jenofonte, cosa que también hizo Aelio Theon, un gramático de la época de los Flavios, quien se constituye así en un posible aspirante a la paternidad de *De lo sublime* —véase I. Lana, *Quintiliano, Il sublime e gli esercizi preparatori di Elio Teone*, Turín, 1951—. En general, Jenofonte fue muy admirado por su encanto ático y por su temperamento varonil y honesto: véase Quintiliano, *Inst. orat.*, X, 1, 82; Dióg. Laercio, 2, 57; Cicerón, *Brutus*, 132, 292.

69 El término griego significa literalmente "proceso de composición" o resultado de ese proceso. Pero aquí es imposible ese sentido; el que damos en la traducción es evidente —véase lo que sigue—, pero es un sentido desusado del término griego.

tes son debidas a la *techne*[70]: la forma de elaborar las figuras —que son de dos clases: figuras de pensamiento y figuras de lenguaje[71]—; a lo cual hay que añadir la nobleza de la expresión que comprende, a su vez, la selección del vocabulario y la elocución, sazonada con tropos y elaborada[72]. La quinta causa de lo sublime, que encierra en sí todas las que preceden, consiste en la composición digna y elevada[73].

Pues bien, examinemos el contenido de cada una de ellas, haciendo notar de antemano que, de estos cinco puntos, o causas, Cecilio ha omitido algunos, entre los que está el Pathos. 2. Sin embargo, si él ha creído que lo sublime y lo patético eran una sola y misma cosa, si le ha parecido que se encuentran siempre simultáneamente y que de modo natural se producen

---

70 El esquema de Longino se basa en la tradición, fundamentalmente en la división de la retórica en "*pragmatikós tópos*" y "*lektikós tópos*": véase Dionisio de Halicarnaso, *De comp. verb.*, I, 3, y Cicerón, *De part. orat.*, 3.

71 También es ésta una división establecida entre los retóricos: véase Quintiliano, *Inst. orat.*, IX, 1, 17. Las figuras de pensamiento dependen, no de detalles de dicción, sino de la forma en que se presenta el pensamiento; figuras de dicción son las que no afectan a la esencia de lo que se dice, y que desaparecen con un simple cambio gramatical o un cambio en el orden de las palabras. La distinción, con todo, no es clara.

72 Russell —p. 87— cree que probablemente deba entenderse aquí "artificial". Véanse expresiones de valor análogo en Cicerón, *De orat.*, III, 184; Aristóteles, *Poetica*, 21, 1457b 2; Horacio, *Ars poet.*, 48 ss.

73 "Composición" tiene aquí valor de término técnico, y comprende tanto el orden de las palabras, frases e incisos, como las consideraciones relativas al ritmo y la eufonía; nótese que en lenguas como el griego y el latín, en que la flexión de los nombres permite una gran libertad en la ordenación de las palabras sin peligro de ambigüedad u oscuridad, es éste un elemento estilístico de máxima importancia y de grandes posibilidades. En la expresión "que abarca todas las que le preceden", Longino no pretende decir que esa quinta causa es la más importante o que las "incluye" todas, sino que las cubre todas en cuanto que tiene que ver con todas ellas y es "concausa" con todas ellas.

juntos, está completamente equivocado; se encuentran, en efecto, formas de patetismo alejadas de lo sublime y bajas, como son las lamentaciones, las tristezas, los temores; asimismo se dan muchos ejemplos de sublime sin ningún rasgo patético; tal es, entre otros mil, aquel rasgo tan audaz del poeta acerca de los Aloadas[74]:

> "se esforzaron por poner el
> Ossa sobre el Olimpo; y a su vez
> sobre el Ossa
> el Pelión de agitado follaje,
> para poder subir al cielo; . . ."

Y más impresionante aún es lo que sigue:

> "Y ciertamente lo hubieran llevado a cabo"[75].

3. Entre los oradores, los encomios, los discursos de pompa o ceremonia y los epidícticos (o de aparato) encierran en todo caso dignidad y elevación, pero de ordinario carecen de patetismo; de donde, de entre los oradores, los que son patéticos son los menos encomiásticos y, a su vez, los dotados para el encomio son los menos patéticos[76]. 4. Si, por otra parte, Cecilio nunca ha pensado en modo alguno que lo patético

---

74 El "poeta" por excelencia es Homero —véase Platón, *Gorg.*, 485d, y Teón, *Progym.*, Spengel II, 97—. Otos y Efialtes, hijos de Posidón e Ifimedea, fueron criados por el esposo de ésta, el gigante Aloeo. Lucharon contra los dioses y fueron muertos por Zeus, por Apolo o por un ardid de Artemis —según distintas versiones—. Los versos son de *Iliada* XI, 315.

75 *Iliada*, XI, 315.

76 Es decir, las cualidades naturales que predisponen para el género encomiástico no suelen ir unidas a las que predisponen para el género patético, antes no suelen darse juntas ambas. En la última frase Longino identifica los términos "enkomiástikós" y "*epainetikós*"; para Aristóteles, sin embargo, no eran sinónimos, ya que el "*encomio*" tenía como objeto ciertas acciones dignas de loa, mientras que el "*épainos*" tenía como objeto una virtud: *Ret.*, I, 9: 1367b, 26/31.

pudiera contribuir de alguna manera a lo sublime y si, por esa misma razón, no creyó valiera la pena hacer ni tan siquiera mención de ello, se engañó del todo; yo afirmaría con plena confianza que nada hay tan sublime y magnífico como una noble emoción, donde es oportuna, brotando como bajo la acción de un delirio y de un soplo de inspiración divina, y animando como quien dice los discursos con el espíritu de Febo.

## CAPITULO IX

1. En realidad, puesto que de las cinco causas de lo sublime la primera, me refiero a la connatural grandeza de espíritu, es la más importante, es preciso aun en ese caso, pese a que se trate de algo que es un don recibido mucho más que un bien adquirido, educar, en la cuantía en que ello sea posible, las almas para lo grande y elevado y hacer que ellas estén siempre como preñadas de sentimientos nobles[77]. 2. ¿De qué manera?, dirás. Eso lo he escrito ya en otro lugar: "lo sublime es la resonancia o eco de un alma grande". De aquí que a veces se admire un pensamiento desnudo de todo ornato, sin voz, escuetamente por sí mismo, a causa precisamente de esa grandeza de su contenido; de esta manera, el silencio de Ayante en Nekya[78] posee un grado de elevación que ninguna palabra podría alcanzar. 3. Así, pues, es en primer lugar del todo necesario llegar a establecer como fundamento del que nazca lo sublime que el verdadero orador debe poseer sentimientos que no sean ni bajos ni innobles[79]. Pues no es posible que un hombre que durante toda su vida dedica sus pensamientos y sus afanes

77 El griego *παράστημα* parece referirse de ordinario preferentemente a estados emotivos que a simples situaciones de pensamiento. En todo caso podría comprender situaciones complejas de sentimiento y pensamiento, o algo afín a lo que modernamente llamaríamos vivencia.

78 Homero, *Ilíada*, XI, 563.

79 Este pasaje recoge una parte importante de la actitud o intención de Longino.

a cosas mezquinas y serviles llegue a producir algo admirable y que sea digno de una estima imperecedera; en cambio, sí son nobles, como es natural, las palabras de aquellos cuyos pensamientos son profundos. 4. Y las expresiones sublimes vienen a coincidir en un mismo punto con los hombres de sentimientos elevados[80]. Así es la respuesta dada a Parmenión, cuando dijo "por mi parte me daría por satisfecho . . ."[81] . . . . . .

. . . . . la distancia que va de la tierra al cielo[82]; y se puede decir que no expresa tanto las dimensiones de la Discordia como las del genio de Homero[83]. 5. Cuán distinta es la expresión de Hesíodo acerca de *Achiys* (la Tristeza) —en caso de que el Escudo (de Heracles) deba atribuirse a Hesíodo—:

"de sus narices fluían mocos"[84];

pues no nos presenta una imagen terrible, sino repugnante. Homero, en cambio, ¿cómo engrandece las cosas divinas?

---

80 El pasaje depende de Demóstenes, *Olintíaca*, III, 32.

81 La anécdota se encuentra en Arriano, II, 25, 2, y en Plutarco, *Alejandro*, 29; cuenta que Parmenión dijo a Alejandro, ante las ofertas de paz y matrimonio con una de sus hijas que le brindaba Darío: "Pues yo, si fuera Alejandro, aceptaría". A lo que Alejandro respondió: "También yo, si fuera Parmenión".

82 El pasaje que sigue a la laguna —que se calcula en unas nueve páginas impresas: Russell, p. XV— contiene gran número de citas de Homero, que ejemplifican las formas acertadas de representar a los seres sobrenaturales y excitar el temor. En general, Longino los considera laudables por manifestar grandeza e imaginación, si bien algunos pasajes —en especial la "teomaquia"— le parecen reprobables a menos que se entiendan alegóricamente.

83 En la parte perdida se debió hablar de la descripción homérica de la Discordia o Contienda (Eris) —*Ilíada*, IV, 440 ss.—, y Longino aplica al propio Homero la imagen que se encuentra allí.

84 Hesíodo, *Escudo*, 267.

"Cuanto espacio abarca en los aires con sus ojos un hombre
sentado en lo más alto de una cima, contemplando el mar rojizo como el vino,
otro tanto franquean de un salto los piafantes corceles de los dioses"[85] .

Mide el salto de esos corceles con una distancia cósmica. Así ¿quién no exclamaría con sobrada razón, movido por esa visión hiperbólica de la grandeza, que si los corceles de los dioses dieran a continuación un segundo salto, no habían de encontrar en absoluto lugar para ello en el universo? 6. Muy por encima de lo natural están también las imágenes en la *Teomaquia*[86] :

"En torno al amplio cielo y al Olimpo, se oyó una voz sonora de trompetas . . .
Tiembla en su palacio subterráneo el rey de los que han muerto, Aidoneo,
de su trono saltó, lleno de miedo, y gritó, no fuera que en seguida
quisiera Poseidón, que sacude la tierra, abrir allí una grieta
y mostrar a mortales e inmortales las mansiones

85 Homero, *Ilíada*, V, 770.

86 La "Batalla de los dioses" en la *Ilíada*. Algunos comentaristas —Mutschmann ("Hermes", LII, 167) y Grube (*AJP*, LXXVIII, 365 s.)— creen que las expresiones "visión hiperbólica de la grandeza" y "por encima de la naturaleza" connotan una ligera actitud de censura o reprobación. Russell —p. 91— cree que eso carece de fundamento real en el contexto por lo que respecta a la primera expresión; en cuanto a la segunda, aparece en otras partes con sentido claramente laudatorio: I, 4; XLIII, 2. Los tres pasajes de Homero de IX, 4-6, parecen presentados con actitud de admiración: dos de ellos contrastan explícitamente con Hesíodo, que es censurado; en el tercero de ellos, se hace la aclaración de que si se juzga con criterios éticos o teológicos, y no por su eficacia para inducir temor, debe ser condenado o bien tratado alegóricamente.

horribles y mohosas que hasta los propios dioses aborrecen"[87]

¿Imaginas, amigo, la tierra como resquebrajada y abierta desde lo más profundo, el propio Tártaro puesto al desnudo, el mundo todo turbado y desgarrado, todas las cosas a un tiempo, el cielo, el hades, las cosas mortales y las inmortales, tomando parte simultáneamente en esa batalla y exponiéndose juntos a los peligros de la lucha? 7. Esos cuadros son ciertamente terribles, pero, si no se entienden alegóricamente, son enteramente impíos y contrarios a lo decoroso. Me parece, en efecto, que cuando Homero cuenta las heridas de los dioses, sus disputas, sus venganzas, sus lágrimas, sus ataduras, sus pasiones de toda índole, en la medida en que ello estaba en su mano hizo dioses de los hombres que estuvieron en el sitio de Ilión, mientras que hizo hombres de los dioses. Y aún, si los que somos desdichados somos nosotros, queda aún un puerto para esos males[88], la muerte; en cambio, en los dioses, no fue su naturaleza sino su desdicha lo que Homero hizo eterno. 8. Mucho mejores que los pasajes relativos a la "Teomaquia" son todos aquellos en que presenta lo divino como algo verdaderamente

---

87 Este, igual que el pasaje de IX, 8, es una composición a base de versos procedentes de distintos lugares: así, el primer verso es de *Ilíada*, XXI, 388, excepto, "y el Olimpo", que es de V, 750; los siguientes son de XX, 61/65. Se considera, pues, o bien que se trata de citas hechas de memoria por Longino, o bien —y más probablemente: ver en IX, 8, "ese lugar ha sido estudiado por muchos antes de nosotros"— de colecciones de citas tomadas de otros críticos anteriores. De esas críticas más antiguas poseemos bastantes: por ejemplo, Demetrio, 83; el Escolio B *ad locum*; Plinio, *Epist.*, IX, 26, 6; Plutarco, *De aud. Poetis*, 16d; Filóstrato, *Heroicus*, 2, 19 (cree que la Teomaquia y la expresión "se oyó una voz sonora de trompetas" son filosofía órfica, y que Homero debe ser censurado por mezclar hombres y dioses: ver IX, 7, de Longino).

88 La metáfora es común: véase, por ejemplo, Epicteto, IV, 10, 27. Russell —p. 92— señala que el texto de Longino está aquí en pies yámbicos, con lo que podría muy bien tratarse de una cita.

puro y grande, libre de toda mancha, como en aquello que escribe acerca de Poseidón —el pasaje ha sido comentado por otros muchos antes que por mí—:

"Tiemblan los enormes montes, y los bosques, y las cumbres, la ciudad de los troyanos y las naves de los aqueos
con los pasos inmortales de Poseidón, que avanza.
Guía su carro sobre las olas, saltan debajo de él monstruos marinos
que por doquier salen de su escondrijo y a su señor no ignoran;
lleno de alegría el mar se abre y ellos vuelan"[89].

9. De esa misma manera, el legislador de los judíos —que no era un hombre cualquiera, puesto que comprendió y expresó el poder de la divinidad de acuerdo con su dignidad— escribió al comienzo mismo de sus leyes: "Dijo Dios", dice; ¿qué? —"Sea la luz". "Y la luz se hizo". —"Sea la tierra". "Y la tierra se hizo"[90].

---

89 Homero, *Ilíada*; la cita es compuesta —como antes: nota 87—: XIII, 18; XX, 60; XIII, 19; y XIII, 27/29.

90 Hemos seguido a Russell —p. 93— en la interpretación del párrafo. Algunos editores y comentaristas creen que el pasaje es una interpolación. Su prueba se basa en la falta de conexión de la cita con el contexto: el capítulo entero está dedicado a Homero, concretamente a la *Ilíada* hasta el momento, y a la *Odisea* en lo que sigue; un comentario así, tan de paso, sobre un autor extranjero, parece fuera de lugar. A pesar de que el argumento no se hubiera ni planteado quizá de no ser por la desconfianza espontánea que inspira una cita bíblica en un escritor pagano, con todo hay que responder al argumento. Russell —*l. cit.*— cree que se puede considerar una especie de paréntesis en la discusión, análogo al que hace referencia a Hesíodo en IX, 5: ninguno de ellos es esencial, pero ambos resultan útiles. En cuanto al valor de la cita, es superfluo insistir, luego de Norden —véase *op. cit.*—, en que no hay nada de absurdo o improbable en el hecho de que un escritor pagano de comienzos del Imperio aluda a ese pasaje. Hecateo de Abdera dio a conocer elementos de la cultura judaica ya hacia el s. III a. C.; asimismo, en tiempos del Imperio, en Roma y en Alejandría, los contactos culturales eran muy frecuentes. Flavio

10. Tal vez no te parezca importuno, compañero al citarte aún un pasaje de nuestro poeta, también relacionado con los asuntos humanos, a fin de comprender cómo suele él presentar la grandeza adecuada a sus caracteres heroicos. De repente, oscuridad y noche infranqueable detienen al ejército de los griegos[91]; entonces Ayante, falto de recursos, dice:

"Padre Zeus, libera tú, con todo, a los hijos de
los aqueos de esa niebla,
haz que el aire se serene, concede a sus ojos que
vean,
y piérdenos a plena luz"[92].

Esos son con toda verdad los sentimientos de un Ayante; no pide, en efecto, la vida —pues tal ruego es demasiado mezquino para un héroe—, antes bien, puesto que en la oscuridad, que impide toda acción, su valor no puede manifestarse en ninguna hazaña noble, se indigna por ello de verse reducido al ocio en lo que concierne a la lucha, y así pide la luz lo más pronto posible, como deseoso de hallar al fin un rito fúnebre[93] digno de su valor bélico, incluso si Zeus se pusiera ante él como adversario.

---

Josefo con certeza y Filón de Alejandría con bastante probabilidad escribieron para "los gengiles"; y en el s. II Galeno empleó ese pasaje para probar que Moisés no ofreció una explicación filosófica —tal como los griegos entendían este término— de la creación. Asimismo Cecilio de Calacte, a quien Longino contesta, o bien era de ascendencia judía o parece fue temido por judaizante, y de él mismo podía proceder la cita de Longino. Finalmente, Longino transmite sólo lo esencial del pasaje, sugiriendo en su forma de tratarlo una fuente intermedia, y la cita de un interpolador judío o cristiano hubiera reproducido con más exactitud el texto de los LXX.

91 "Ejército", Russell, 95 —véase *Ilíada*, XVII, 261.

92 *Ilíada*, XVII, 645/647.

93 Literalmente "un sudario".

11. Pero ahí[94] realmente está el auténtico Homero, que aviva los combates con su soplo tempestuoso, que no soporta nada más, antes bien

> "se enfurece, como cuando Ares agitando la lanza o el fuego destructor
> ruge enloquecido por los montes y espesuras, abrasando los frondosos bosques;
> y rezuma la espuma en el cerco de su boca"[95].

Sin embargo, a lo largo de la *Odisea* —y, por muchas razones, he de hacer esta observación adicional— muestra que lo propio de un gran genio que ya se va apagando es ser, en la vejez, aficionado a los cuentos o leyendas[96]. 12. Es, en efecto, evidente por otras muchas razones que la *Odisea* fue la obra cuya redacción emprendió en segundo lugar, y entre otras por la siguiente, a saber, que introduce a lo largo de la *Odisea*, a manera de episodios de la guerra de Troya, lo que quedaba de los sufrimientos soportados ante Ilión

---

94 Se refiere al ejemplo de Ayante, que acaba de comentar.

95 *Ilíada*, XV, 605/607, modificados los tiempos de los verbos. Respecto del hábito didáctico de emplear una cita de un autor para descubrir alguna característica del mismo, véase III, 2, XV, 3, y, tal vez, XV, 5.

96 La comparación entre *Ilíada* y *Odisea* es como una digresión, pero plenamente justificada (véase IX, 15), comoquiera que pone en evidencia de qué modo la capacidad para lo sublime y lo patético puede degenerar en una simple habilidad para reproducir caracteres y escenas de la vida cotidiana. La *Odisea* es obra de vejez y, naturalmente —nos dice—, de contenido primariamente mítico; y se apoya más en los *Ethe* o caracteres, que en los *Pathe* o emociones. Esas ideas parecen proceder en parte de Menecrates de Nisa, discípulo de Aristarco y fundador de una escuela local de crítica literaria (véase Estrabón, XIV, 1, 48). Sobre la afirmación de que la *Ilíada* es más "patética" y la *Odisea* más "ética" —se apoya en los catacteres— véase Aristóteles, *Poetica*, 24, 1459b, 13/16. La cuestión de la prioridad de redacción entre ambas obras es también antigua: véase comentario de Eustacio a este pasaje: Séneca, *De brev. vitae*, 13, 2; Luciano, *Vera Hist.*, 2, 20, (Herodoto) *Vita Homeri*, 26.

y, por Zeus[97], añade a ello las quejas y lamentaciones cuyo motivo era de antiguo conocido por sus héroes. Pues la *Odisea* no es, en realidad, otra cosa que el epílogo de la *Ilíada*[98].

"Allí reposa el valeroso Ayante, allí Aquiles,
allí Patroclo, consejero equiparable a los
propios dioses;
y allí mi hijo amado"[99].

13. A la misma causa se debe, creo yo, que, escrita la *Ilíada* en la cumbre o plenitud de la inspiración, el cuerpo entero de la obra resultara rebosante de acción (drama) y espíritu combativo, y que la *Odisea*, en cambio, esté dominada en su mayor parte por la narrativa, rasgo propio de la vejez. De aquí que pueda alguien comparar al Homero que se manifiesta en la *Odisea* con el sol poniente, cuyas grandezas permanecen intactas, aunque sin fuerza. En efecto, no se mantiene ya en ella (en la *Odisea*) un tono igual al de los versos aquellos escritos acerca de Ilión, ni aquella elevación de estilo siempre constante y ajena a toda muestra de decaimiento; ni hay en ella un torrente igual de pasiones y emociones sucediéndose unas a otras, ni tampoco aquella versatilidad, aquel realismo[100] y aquella abundancia de imáge-

---

97 Expresiones como ésta son un fuerte argumento contra la hipótesis de Mommsen de que Longino era un judío helenizado: Filón nunca las emplea, Flavio Josefo una vez —*Contra Apionem*, I, 255—; los judíos de habla griega consideraban esto un compromiso imperdonable con el politeísmo, y Longino lo usa con frecuencia y sin inhibiciones.

98 Varios autores —Jahn, Lebègue— trasponen esta frase al final del párrafo, luego de la cita. Pero creemos, con Russell —*ad loc.*—, que el texto no mejora, antes empeora con esta transposición.

99 *Odisea*, III, 109/111.

100 "*Politikon*" se refiere a la cualidad que capacita a un orador para captar instantáneamente qué medidas hay que adoptar en cualquier situación real y concreta.

nes arrancadas de la vida misma; sino que, a manera del Océano, que se repliega sobre sí mismo y fluye tranquilo dentro de sus propios límites, se manifiestan en adelante los reflujos (de la marea) de un gran genio que anda errante entre míticas e inverosímiles[101]. 14. Al decir estas cosas no he olvidado las tormentas de la *Odisea*, ni las aventuras relacionadas con el Cíclope, ni otros varios episodios; pero lo considero todo ancianidad, ancianidad, eso sí, de un Homero; lo cual no impide que en todos esos pasajes sin excepción también lo mítico esté por encima de la acción. Hice esta digresión, como ya dije, a fin de demostrar cómo en su decadencia los grandes genios a veces derivan hacia las divagaciones fáciles; tales son, por ejemplo, los pasajes relativos al odre[102], a los que eran cebados como cerdos en el palacio de Circe[103] —y a quienes Zoilo llamó "cerditos llorones" o "chillones"[104]—, a Zeus alimentado por palomas como un pollue-

101 El pasaje es difícil y poco claro. La imagen parece proceder del fenómeno de las mareas del Océano. "Y fluye tranquilo" recoge una sugerencia de Russell —p. 97— para explicar el difícil participio de la frase; esta interpretación armoniza mucho mejor con el "replegarse" del Océano y la imagen del reflujo —véase luego—, que no el "abandona" de Lebègue para el mismo participio. En cuanto a la última frase, tampoco está claro si el adjetivo verbal debe ser *"plátos"* (πλ άτος) o *"plános"* (πλ άνος): el primero debería entenderse "que se despliega", cosa que parece no armonizar con la imagen del reflujo y el "replegarse", mientras que el segundo contendría, de manera fácil de encuadrar en el texto, una alusión a los viajes del errante Ulises.

102 El odre de Eolo, que contenía los vientos: *Odisea*, X, 17.

103 Se refiere a los compañeros de Ulises convertidos en cerdos por Circe: *Odisea*, X, 237. La corrección de Faber ("en" en lugar de "ek") y la traducción "en el pacio de Circe" parecen confirmadas por *Odisea*, X, 282, y Plut., *De adul. et amico*, 52d.

104 No parece imposible determinar cuál de las dos traducciones es la que corresponde en realidad al texto; y tampoco si Zoilo se queja de la vulgaridad de la descripción o de la improbabilidad de que los cerdos derramaran lágrimas: de ser esto último se aclararía el sentido del texto de Longino. Zoilo fue un filósofo cínico del s. IV a. C., que enseñó a Anaximenes de Lámpsaco. Ejemplos de su crítica mordaz y sofística se encuentran en los escolios a Homero.

lo[105], así como el pasaje en que (Ulises) permanece diez días sin alimento en el naufragio, y las inverosimilitudes que hay en el asesinato de los pretendientes[106]. ¿Qué otra cosa, en efecto, podríamos llamar a todo eso sino realmente "sueños de Zeus"[107]? 15. Todas esas consideraciones acerca de la *Odisea* han obedecido a un segundo motivo: su fin fue hacerte conocer cómo la decadencia del Pathos en los grandes escritores y poetas los lleva a la pintura de caracteres y costumbres[108]. Pues sus descripciones realistas de la mansión de Ulises, con su pintura de los caracteres, viene a ser una especie de comedia de costumbres.

---

105 *Odisea*, XII, 62; las palomas eran consideradas impúdicas y faltas de decoro a menos que aludieran alegóricamente a las Plévades —Ateneo, II, 490b—.

106 *Odisea*, XII, 447, y XXII, 79, respectivamente.

107 La frase es difícil. Podría ser una alusión o algún proverbio familiar. Homero, en efecto, nos dice que Zeus envía sueños: *Ilíada*, I, 63. Pero no parece satisfactoria esa simple alusión. La explicación más sugestiva es la de Russell —p. 99— y se basa en la noción de que Homero es "el Zeus de los poetas" —véase Quintiliano, *Inst. orat.*, X, 1, 46—, con lo que la frase "sueños de Zeus" equivaldría a la expresión "*bonus dormitat Homerus*" (la presencia del artículo junto a Zeus se explicaría por la libertad con que el griego de esa época usa el artículo).

108 Véase Aristóteles, *Poetica*, 24, 1459b, 14/16. Tanto Aristóteles como Longino quieren decir que la *Odisea* es más realista, más cercana a la vida cotidiana y más suave a su entonación emotiva. La antítesis entre *Pathos* y *Ethos* —de múltiples sentidos, e instrumento muy usado por los críticos antiguos— es en realidad la formulación de un prejuicio muy común en la antigüedad, a saber, el de que hay una correlación positiva entre realismo de una parte y falta de seriedad y tensión emotiva de otra. Véanse buenas exposiciones del contraste, por ejemplo, en Cicerón, *Orator.*, 128, y Quintiliano, *Inst. orat.*, VI, 2, 8/24. En otras palabras, la *Odisea* es a la *Ilíada* lo que la comedia (de Menandro) es a la tragedia.

## CAPITULO X

1. Consideremos ahora si existe algún otro medio que permita dar sublimidad al estilo. Supuesto que todas las cosas llevan vinculadas a ellas, de una manera natural, ciertos elementos que pertenecen a, o inhieren en, sus constitutivos materiales, podríamos hallar necesariamente una causa de lo sublime en el proceso de seleccionar siempre, de entre esos elementos integrantes, las cualidades o aspectos más oportunos, y de lograr hacer, mediante una labor de estructuración (o encadenamiento), como un cuerpo único, uniendo unas cualidades con otras; pues, con la selección de matices por una parte, y con la acumulación de expresiones escogidas por otra, se atrae al oyente. Safo, por ejemplo, recoge los sufrimientos inherentes al delirio amoroso basándose siempre en los efectos que lo acompañan y en la verdad misma de la pasión. ¿Y de qué manera manifiesta ella su maestría[109] ? Eligiendo poderosamente los rasgos más culminantes y sobresalientes y trabándolos unos con otros.

2. "Igual a los dioses me parece ese hombre, que ante ti se sienta, y de cerca escucha tu voz dulce,
tu risa deliciosa, que golpea y altera el corazón en mi pecho.
Pues, siempre que te veo, la voz rápidamente me abandona;

---

109 Siguiendo la conjetura de Wifstrand, que Russell considera una mejora indudable —p. 100—.

la lengua se me quiebra; de pronto un sutil fuego corre bajo mi piel; la vista se me apaga, me zumban los oídos;
me cubre un sudor frío, un temblor me invade toda entera, verdea mi color más que la hierba; desfallezco y, (sin aliento), parezco como muerta.
Mas se ha de arriesgar todo . . ."[110].

3. ¿No te sorprende cómo, en un mismo trazo, Safo va en busca del alma, del cuerpo, del oído, de la lengua, de la vista, del color de la piel, cosas todas tan enajenadas de ella como si no fueran suyas, y cómo al mismo tiempo, poseída por sentimientos contrarios, tiene frío y arde, enloquece y reflexiona con sensatez, [siente miedo y casi muere][111], de modo que no se manifiesta en ella una emoción única, sino un complejo conjunto de vivencias emocionales? Todas estas cosas se dan en los amantes, pero la selección, como ya dije, de los momentos culminantes y su reunión en un cuadro único crearon la obra excepcional. De esta misma manera, creo yo, el poeta[112] seleccionó, en su descripción de las tormentas, las más espantosas de las circunstancias concomitan-

---

110 Es la oda llamada *A Anactoria*, de Safo de Lesbos. Junto con el *Himno a Afrodita* —Dionisio de Halicarnaso, *De Comp. Verb.*, 23—, es uno de los poemas de Safo que conservamos por tradición indirecta. Longino es el único que ha conservado esta oda. El poema fue famoso ya en la antigüedad y fue adaptado por Catulo —*Carm.*, 51—. El poema es bellísimo, pero de difícil traducción. En la que precede se ha procurado atender al sentido, dejando la estructura rítmica a un lado; el poema está escrito en "estrofas sáficas". Sobre el texto e interpretación del poema véase, por ejemplo, Page, *Sappho and Alcaeus*, y Bowra, *Greek Lyric Poetry*.

111 Ese texto es muy dudoso y no está definitivamente explicado. La contraposición "enloquecer y reflexionar con sensatez" parece una observación general acerca de la maravillosa incongruencia entre la pasión de Safo y su capacidad racional para objetivizar sus emociones —Russell, p. 102—.

112 Homero.

tes. 4. El poeta de la *Arimaspeia* cree haber hecho temibles aquellas cosas:

"He aquí que un gran prodigio se presenta a nuestras mentes:
hombres que viven en las aguas, en los mares, lejos de tierra.
Son desdichados; soportan trabajos pesadísimos,
tienen sus ojos puestos en las estrellas,
su vida cuelga de las olas.
A menudo, es verdad, con sus amadas manos alzadas a los dioses,
oran, sacudidas por la angustia sus entrañas"[113].

Creo que para todos es evidente que en ese texto hay más elegancia que sentimiento de temor. 5. Y ¿cómo lo describe Homero? Citemos un ejemplo entre muchos:

"Cae encima[114]; como a veces la ola se abate sobre la rauda nave
oculta (la ola) bajo las nubes y nutrida por el viento, y toda entera
de espuma la recubre, y una terrible ráfaga de viento
vibra en la vela, tiemblan en sus almas

113 Tradicionalmente se considera autor de esta obra a Aristeas de Proconneso. Heródoto lo sitúa en el s. VII a. C.; pero no parece evidente que el contenido y el estilo del texto que cita Longino puedan ser tan antiguos. El estilo es de una amanerada simplicidad, en especial la contraposición de la cuarta línea. El tema parece ser el conjunto de sentimientos que experimentan gentes "continentales" a la vista de la vida marinera. El tema tiene —en lo que conocemos— dos antedecentes o colaterales en la poesía arcaica: los comentarios de Hesíodo sobre los peligros de la navegación —*Trabajos*, 618 ss.— y el tema del pueblo alejado que nada sabe del mar y las naves —*Odisea*, XI, 122 ss.—. Supuesto que el pasaje no describe una tempestad sino las continuas incomodidades de quienes viven en el mar, la comparación con Homero no parece muy acertada.

114 Héctor, sobre los griegos.

los marineros,
llenos de miedo, que poco los separa de la muerte"[115].

6. También Aratos se esforzó por imitar ese rasgo:

"Un débil leño los separa del Hades; . . ."[116].

Sólo que tenemos aquí una imagen mezquina y amanerada, en lugar de una descripción que infunda temor; además pone límites al peligro, al decir "un leño los separa del Hades"; así, pues, hay una protección. El poeta (Homero), en cambio, no limita el peligro a un solo momento, antes bien pinta a los marineros en trance de ser destruídos siempre y casi al embate de cada ola. Además, fuerza a preposiciones, de ordinario separadas, a unirse —pese a su naturaleza— y a fundirse unas con otras [*ὑπὲκ θανάτοιο*][117], con lo que da al verso una tortura análoga a la que produce el miedo y, mediante la compresión de una palabra, expresa maravillosamente al mismo tiempo el estado emocional, imprimiendo, por así decirlo, en la elocución el carácter propio del peligro: *ὑπὲκ θανάτοιο φέρονται*. 7. No de otra manera lo hace Arquíloco en la descripción del naufragio[118], y Demóstenes en la descripción de la

115 *Ilíada*, XV, 624 sgs.

116 Arato fue un poeta sumamente popular en la educación helenística y romana, sobre todo a causa de su contenido instructivo, en la línea de la religión cósmica de la época —véase sobre este punto Festugière, *Rev. Herm. Trism.*, II, cap. XI—.

117 Una cita así, a mitad del comentario, y repetida al final —lugar más adecuado—, es muy rara, y parece normal considerarla una transposición al texto de una nota marginal —véase Russell, p. 105—.

118 Tal vez aluda a la elegía que escribió Arquíloco con motivo del naufragio de su hermano político: fragms. 10-12 Diehl, y *Pap. Oxyr.*, 2356. Pero se conservan fragmentos y ámbicos que tratan el mismo tema: Diehl, 21 y 43.

noticia[119]: "Era por la tarde", dice. Se diría que los dos eligieron cuidadosamente los materiales más importantes por su gran calidad, y los ensamblaron sin introducir en medio nada superficial, nada indecoroso, nada amanerado. Esas pequeñeces, en efecto, echan a perder el conjunto, como si introdujeran grietas y fisuras en grandes edificios cuyas paredes ajustaran unas con otras con toda exactitud[120].

119 Alude al conocidísimo pasaje en que Demóstenes describe la alarma que se produjo en Atenas cuando se supo que Filipo había ocupado Elatea en 339; *Pro corona*, 169.

120 El pasaje no está críticamente fijado y la traducción es tentativa. El sentido, empero, parece claro y la imagen procede de la arquitectura.

## CAPITULO XI

1. Junto a la cualidad del estilo que acabamos de exponer hay que situar también la que lleva el nombre de "amplificación"[121]. Se da amplificación cuando, admitiendo los hechos del caso y los procesos correspondientes, sección a sección, y muchos puntos de partida y muchas pausas, las frases dotadas de grandeza se suceden de forma continua unas a otras y avanzan en un proceso de intensificación gradual[122]. 2. Tanto si eso se logra mediante el empleo de lugares comunes, como si se consigue por medio de la exageración o insistencia sea en las circunstancias sea en los argumentos, o bien por medio de una adecuada administración de los hechos o los sentimientos —pues las formas de la amplificación son innumerables—, es preciso, sin embargo, que el orador sepa que, sin lo sublime, ninguna de esas formas podrá ser en sí misma perfecta, excepto en aquellos casos en que, por Zeus, se trate de mover

121 Longino distingue la "amplificación" tanto de "lo sublime" en sí como de la síntesis de detalles característicos que ha descrito en el cap. X. Critica la definición tradicional de los retóricos e intenta dar una propia. En XII, además, "lo sublime" es diferenciado del *Pathos*; y se insiste en lo dicho en I, 4, que es una característica especial de lo Sublime el poder ser visto en una sentencia aislada o sola. En todo ello, Longino parece seguir una línea de pensamiento propia. Para el desarrollo de la teoría de la "amplificación" en su momento inicial y en tiempo de Longino, véase, respectivamente, Aristóteles, *Retorica*, I, 9 y 14, y Quintiliano, *Inst. Orat.*, VIII, 4.

122 Según la corrección (ἐπίσασιν) de Wilamowitz —véase Russell, p. 108—.

a compasión o de atenuar la expresión; en todos los demás casos, separar lo sublime de la amplificación es como arrancar el alma del cuerpo; pues la eficacia práctica de la amplificación inmediatamente baja de tono y resulta vacía al perder el refuerzo de lo sublime. 3. Con todo, por causa de la claridad misma, he de determinar brevemente en qué se diferencia la norma expuesta aquí de lo que dije anteriormente[123] —se trataba allí, en efecto, de una especie de esquema de los pensamientos y emociones más sobresalientes y de su conjunción en una apretada unidad—, y en qué se distingue, de una manera general, lo sublime de la amplificación.

123 Cap. X, 1.

## CAPITULO XII

1. La definición que dan los tratadistas de este arte no me agrada[124]. Amplificación es, dicen, una forma expresiva que confiere grandeza a los temas tratados. Esta definición, en efecto, puede convenir por igual a lo sublime, a lo patético y a los tropos o figuras, puesto que todas estas cosas confieren al lenguaje una cierta clase de grandeza o elevación. A mí me parece que esas dos cosas[125] se diferencian entre sí en cuanto que lo sublime se apoya en la elevación, mientras que la amplificación se basa en la multiplicidad o abundancia. Por ello lo uno se encuentra muchas veces en un solo pensamiento, y la otra va siempre acompañada de cantidad y de una cierta sobreabundancia. 2. La amplificación, para decirlo en una sola frase, es la integración en una unidad de todos los aspectos y lugares comunes que constituyen un hecho, reforzando el resultado a base de espaciarse en ello. Y difiere de un argumento en que este demuestra la cuestión planteada . . . .[126]

. . . . . .

. . . con la mayor riqueza, igual a un mar inmenso,

---

124 Véase, por ejemplo, Aristóteles, *Ret.*, I, 9 (1368a, 27).

125 Lo Sublime y la amplificación.

126 Hay aquí una laguna. El sentido de la frase ahí truncada es que la *pistis* o argumento demuestra, mientras que la "amplificación" impresiona emotivamente mediante la reiteración o desarrollo de la idea original. Donde el texto prosigue se está discutiendo aún el mismo tema general, mediante una comparación entre la abundancia de Platón y la vehemencia de Demóstenes. La laguna, pues, no parece ser muy larga.

se expande[127] en una grandeza que muchas veces alza el vuelo a lo alto. 3. De donde, por analogía, creo yo, el orador, más hábil en el juego de las emociones, posee una gran fogosidad y una vehemencia abrasadora, mientras que el otro, manteniéndose en un nivel de grandeza y magnífica gravedad, no es ciertamente frío, pero no conmueve con la misma intensidad[128]. 4. En cuanto a la diferencia existente entre Cicerón y Demóstenes por lo que respecta a la sublimidad o grandeza, queridísimo Terenciano, reside, en cuanto yo puedo ver —y supuesto que a nosotros, griegos, nos sea permitido opinar sobre ello—, ni más ni menos en esto: Demóstenes emplea de ordinario una sublimidad abrupta, Cicerón una sublimidad que se derrama; nuestro compatriota, a causa de la violencia, la rapidez, la fuerza y la vehemencia con que siempre quema y devasta, puede ser comparado con el relámpago o el rayo; Cicerón, en cambio, como un incendio que se extiende, según a mí me parece, avanza por todas partes y se eleva, abundante y pertinaz en su combustión, renovándose una y otra vez en sí mismo y realimentado en su misma continuidad[129].

5. Pero vosotros[130] podríais juzgar mejor (que nosotros) sobre ese punto; en cuanto a la oportu-

---

127 El sujeto parece ser claramente Platón.

128 Como ya se indicó, se trata de Platón y Demóstenes.

129 Sabemos por Plutarco —*Demost.*, 3— que Cecilio intentó —sin éxito— comparar a Cicerón con Demóstenes. Lo que no sabemos es si esta comparación se hacía en el tratado *De lo Sublime*: Longino no parece estar pensando en esta obra, al menos en lo que nos queda de su argumento, ya que difícilmente se hubiera contentado con una referencia tan indirecta si tenemos en cuenta el tono polémico de I, 1, y VIII, 2-4; por su parte, la referencia de Plutarco podría implicar una obra aparte.

130 Vosotros, los romanos, en oposición implícita a nosotros (luego), los griegos.

nidad de lo sublime y lo sumamente tenso de Demóstenes, diremos que eso se manifiesta donde es precisa la vehemencia, donde entran en juego pasiones o emociones violentas y donde, en una palabra, conviene conmover o sorprender al oyente; en cambio, un estilo que se derrama ampliamente es oportuno cuando es preciso inundar o anegar con palabras[131]; es, en efecto, adecuado para el empleo de tópicos, para las peroraciones —de ordinario—, para las digresiones, para los pasajes descriptivos, para cualquier clase de exposiciones histórico-mitológicas o de las ciencias de la naturaleza, y para no pocas partes más del discurso.

131 La traducción se basa en un uso análogo del verbo *καταιτλῆσαι*, inundar, en Platón, *República*, I, 344d, donde Trasímaco "ha inundado" con palabras a su interlocutor.

## CAPITULO XIII

1. Con todo, volviendo a lo que decía, no desconoces que Platón, que fluye con suavidad[132] en una como corriente semejante a esa, no se expresa en un lenguaje menos elevado; como tampoco ignoras su estilo, si has examinado a fondo lo que se dice en la *República*[133]: "Los que desconocen el valor de la inteligencia y la virtud, y frecuentan a todas horas los banquetes y otros placeres análogos, son arrastrados, a lo que parece, hacia lo bajo, y por ahí andan errantes durante toda su vida; nunca han levantado los ojos a la verdad ni se han dejado arrastrar hacia ella; nunca han gozado de un placer sólido y puro, sino que, a la manera de las bestias, siempre con la mirada dirigida hacia abajo, encorvados sobre la tierra y sobre las mesas, se apacientan cebando su estómago y saciando su apetito sexual, y por causa de eso, coceándose y dándose cornadas unos a otros con sus cuernos y sus armas de hierro, se dan muerte dominados por una insaciable avidez".

2. Ese escritor nos enseña, si quisiéramos no menospreciar (su consejo), que, aparte de lo que se ha dicho, hay aún otro camino que lleva a lo sublime. ¿Cómo es ese camino y cuál es? Es la imitación y la emulación de los grandes escritores,

132 Imagen tomada del propio Platón, *Teeteto*, 144 b.

133 Platon, *Republica*, IX, 586a.

tanto en prosa como en verso, de otros tiempos ya pasados[134]. Y esa meta, queridísimo amigo, debemos mantenerla ante nosotros tenazmente; muchos escritores, en efecto, son impulsados por un soplo ajeno a ellos, de la misma manera que la Pitia es poseída por el espíritu en cuanto se acerca al trípode: hay allí una grieta de la tierra que exhala, según dicen, un vapor divino que impregna a la sacerdotisa de un poder sobrenatural e inmediatamente le hace proferir oráculos inspirados. De la misma manera, de la genial naturaleza de los antiguos brotan, como de las grietas sagradas, ciertos efluvios que penetran en las almas de los que se esfuerzan por emularlos, efluvios por los que son inspirados incluso aquellos que, faltos por sí mismos de suficiente capacidad, se exaltan con la elevación de estilo de los demás. 3. ¿Acaso sólo Heródoto fue un gran imitador de Homero? Ya antes que él lo imitó Estesícoro, Arquíloco luego y, más que ningún otro, Platón, quien, de aquella corriente homérica, ha derivado hacia sí mismo incontables riachuelos[135]. Y aun quizá convendría citar algunos ejemplos, si la escuela de Ammonio no los hubiera reunido ya en una clasificación detallada[136].

---

134 La "mímesis", en el sentido específico de imitación de escritores antiguos, juega un gran papel en la retórica y crítica antiguas, desde el s. IV en adelante. Longino, empero, no dedica a la cuestión un estudio sistemático; la especie de imitación que él considera, y sólo como medio de llegar a lo Sublime, no es algo que se pueda enseñar, sino que consiste esencialmente en embeberse del espíritu de un autor y en reproducirlo.

135 Para la metáfora empleada véase, en especial, Platón, *Republica*, 485d. Las relaciones entre Platón y Homero y las influencias de ese en aquel fueron tema constante en los tratados de crítica literaria y en las escuelas de retórica en toda época. Véase, por ejemplo, Quintiliano, *Inst. Orat.*, X, 1, 81; Proclo, *In remp.*, I, 163, 19 (Diehl); Heráclito, *Quaest. hom.*, 18; Dionisio de Halicarnaso, *Ad Pomp.*, I, 13, Hermógenes, *De ideis*, II, 10 (Spengel, II); Máximo Tirio, 32 (Hobein), 8b; etc.

136 Ammonio fue sucesor de Aristarco y escribió un comentario homérico: véase *Pap. Oxyr.*, II, 221.

4. La imitación no es un robo o plagio, sino que es una como impronta que uno saca de las buenas costumbres que ejemplifican las obras plásticas o artísticas. Y no creo que (Platón) hubiera hecho brotar flores acerca de las creencias de la filosofía, ni hubiera con frecuencia arrastrado la expresión hacia las materias poéticas, de no haber sido porque, por Zeus, como un joven atleta frente a otro ya desde tiempo atrás admirado, luchó con toda su alma contra Homero a fin de asegurarse el primer puesto, aunque quizá con excesivo afán de vencer y como si esgrimiera una lanza; pues, según ha dicho Hesíodo, "esta rivalidad es buena para los mortales"[137]. Y, en realidad, se trata de un combate hermoso y digno de ser ganado, corona de la gloria, en que incluso el ser vencido por los antepasados no es una deshonra.

137 Hesíodo, *Trabajos*, 24.

## CAPITULO XIV

1. Así, pues, también en nuestro caso, si estamos trabajando en algo que requiere elevación de estilo y grandeza de ideas y sentimientos, será bueno imaginemos en nuestras almas "cómo, dado el caso, hubiera dicho aquello mismo Homero, con qué elevación lo hubieran expresado Platón o Demóstenes, o, en el campo de la historia, Tucídides"[138]. Esas grandes figuras, en efecto, que se presentan a nosotros como incitándonos a la emulación y que están situadas en lugar conspicuo, elevarán de alguna manera nuestras almas hacia las metas imaginadas. 2. Y más aún si nos representamos en nuestro interior "cómo Homero o Demóstenes, si estuvieran presentes, hubieran escuchado eso que nosotros decimos y qué actitud hubieran adoptado ante ello". Pues es en realidad una gran prueba suponer para nuestras ideas o palabras un tribunal y un auditorio como ese, e imaginar que rendimos cuentas de nuestros escritos ante tales héroes, tomados como jueces y testigos. 3. Y será aún más estimulante que esto, si añades: "¿Cómo me juzgará a mí, autor de estos escritos, la posteridad toda?". Pero, si alguien temiera que su voz no iba a hacerse oír más allá de su propia vida y su tiempo, necesaria-

138 Tucídides es tal vez mencionado como un típico historiador "de estilo y espíritu elevados", aunque Longino no niega "sublimidad" a Heródoto, a quien cita con frecuencia. La tradición crítica más pedante —por ejemplo, Marcelino, *Vita Thuc.*, 40— considera a Tucídides como el exponente típico del "carácter elevado o sublime", mientras que Heródoto es para ella un "carácter mediocre" y Jenofonte un "carácter débil".

mente las cosas que concibiera su propia alma resultarían abortadas, inacabadas y como ciegas, completamente incapaces de llegar a un feliz alumbramiento para el tiempo de la fama póstuma[139].

139 No está claro si Longino caracteriza al escritor literariamente "mezquino" como aquél que se siente incapaz de crear obras duraderas, o simplemente como aquel que teme no cosechar el premio de sus obras en vida. Creemos, con Russell —p. 119—, que es la segunda idea la que domina en el contexto. Luciano —*Hermotimus*, 67— dice que el estudio de la filosofía ocupa tantos años "que la verdad viene a ser algo pasado de fecha en la vida de cada uno" —*Hyperémeros* (ὑπερήμερος) es un término judicial que significa "moroso (en el pago)" o "pasado de fecha"—.

## CAPITULO XV

1. También las representaciones imaginativas, mi joven amigo, contribuyen al peso, a la elevación y al espíritu de competición del estilo[140]. Así al menos las llamo yo: algunos las llaman *producciones de imágenes*[141]. Pues, se llama comúnmente "fantasía" —representación imaginativa— a cualquier cosa que de alguna manera connota un contenido de pensamiento capaz de dar lugar a una forma de expresión. En la actualidad el nombre se usa principalmente en aquellos casos en que, bajo la influencia del entusiasmo y la emoción, pareces ver y pones ante los ojos de los oyentes las cosas que dices[142]. 2. Por lo demás, no podría pasarte inadvertido que las "representaciones imaginativas"[143] tienden a un fin en la

---

140 La idea de lo excitante que es en sí el caso real está siempre presente: véase Aristóteles, *Ret.*, III, 12 —la expresión "agonística" es la más "hipocrítica", la más propia de una representación dramática—; y Cicerón, *Ad att.*, I, 16, 8. Véase Nota Preliminar.

141 Entre los retóricos, el término "*eidolopoiós*" tiene el significado específico de "especie de prosopopeya en que se hace hablar a los muertos", como en la aparición de Appio Claudio en el ciceroniano *Pro caelio*, 33 ss.; en filosofía significa "imagen mental". Sólo aquí aparece como equivalente de "fantasía".

142 Quintiliano, que traduce φαντασίαι (*phantasíai*) por "visiones" parece usar en VI, 2, 29 —acerca de lo emotivo o patético— el mismo material en que se inspira Longino. La importancia de las "representaciones vívidas" de los hechos es notable en la preceptiva literaria de la época helenística, en especial en la crítica del género histórico.

143 Supuesto el contenido determinado que Longino atribuye al término "fantasía", la traducción del mismo por "imagen" parece horriblemente ambigua; usaremos, pues, la perífrasis "representación imaginativa" —o representación vívida—.

retórica y a otro fin distinto en la poesía, ni que en la poesía el fin de ellas es el pasmo o la sorpresa[144], mientras que en los discursos su fin es la evidencia[145], aun cuando ambas (retórica y poesía) buscan lo (patético) y la emoción comunicativa[146]:

> "Oh madre, te suplico, no lances contra mí
> las doncellas de ojos sangrantes y forma de serpiente;
> que ellas, ellas saltan ya cerca de mí"[147].
> "Ay de mí, me matará, ¿a dónde huyo?"[148].

Aquí el poeta ha visto personalmente a las Erinias, y lo que él ha visto en su imaginación ha forzado —o poco menos— a los oyentes a contemplarlo también. 3. Eurípides, es verdad, es quien más esfuerzo pone en adaptar a los cuadros de la

---

144 La ἔκπληξις (*ékplexis*: véase nota 14) supone de ordinario sorpresa o temor que "aniquila como de un golpe". Con menos frecuencia se refiere a otros sentimientos violentos —pero véase Platón, *Protag.*, 355c—. Desde muy antiguo se vincula al efecto que produce lo espantoso o fantástico —véase Aristófanes, *Ranas*, 962—. Aristóteles aplica el término a la poesía, y en ella tanto al efecto de una situación fantástica —*Poetica*, 25, 1460b 25—, como al que produce una "anagnórisis" que conmueve —ibíd, 14, 1454a 4—. La teoría literaria helenística hizo especial hincapié en la "*ékplexis*" como en un ideal a que debe aspirar la poesía —se supone siempre que temor y placer son compatibles—.

145 En Quintiliano —*Inst. Orat.*, VI, 2, 29—, igual que en Longino, la "fantasía" es un medio para la ἐνάργεια (*enárgueia*), que significa "claridad, evidencia" o —según la definición retórica (Spengel, I, 439)— "expresión que pone ante los ojos lo mostrado"; pero Quintiliano no limita la *enárgueia* a la oratoria, como Longino, sino que la admite igualmente en poesía.

146 La distinción entre retórica y poesía y entre sus respectivos fines se desarrolla en XV, 8. 11

147 Eurípides, *Orestes*, 255/7.

148 Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, 291 (con la forma del verbo cambiada en Longino)

tragedia esos dos estados emotivos, la locura y el amor, y no sé si hay algún otro tema en que sus logros sean superiores a esos, aun cuando no carece de audacia para abordar los demás campos de la representación imaginativa. Aunque menos dotado naturalmente para lo sublime, fuerza sin embargo a su propia naturaleza a llegar a ser trágica en muchos momentos, y en cada uno de ellos llegó a lo sublime; como dice el poeta (Homero),

"con la cola, por ambos lados, sus flancos y sus ancas
se azota, y se incita a sí mismo a combatir"[149].

4. Cuando Helios entrega a Faetón las riendas, le dice[150]:

"Adelante, pues, mas sin entrar en la atmósfera de Libia;
pues, al no haber en ella mezcla de humedad, tus ruedas
echará hacia abajo . . ."

Y luego continúa:

"Marcha, manteniendo el rumbo hacia las Siete Pléyades . . .
Oído esto, el muchacho asió las riendas;
golpeando los flancos de sus yeguas aladas,
las alienta y ellas vuelan sobre los pliegues del cielo.
Detrás el padre, montado en la espalda de Sirio,
cabalga, dando consejos a su hijo: sigue esa dirección,
haz girar por ahí el carro, por ahí. . ."

---

149 Homero, *Ilíada*, XX, 170/1.

150 Eurípides, *Faetón*, fragm. 779, Nauck.

¿No dirías tú que el alma del que escribe sube al carro y que, compartiendo el peligro con los caballos, vuela con ellos? En efecto, de no haber corrido a la par con esos acontecimientos celestes, nunca hubiera podido imaginar semejantes cosas. Algo análogo encontramos en él a propósito de Casandra:

"Pues bien, troyanos, amantes de los caballos. . ."[151].

5. Esquilo se atreve audazmente con las representaciones imaginativas más heroicas, como es el caso en su obra *Los siete contra Tebas*[152]:

"Siete varones —dice—, fogosos guerreros,
degollando un toro sobre un escudo de asas negras,
y hundiendo sus manos en la sangre del toro,
por Ares, por Enyo, y el Miedo amante de la sangre,
juran . . ."

Unos a otros se juran, sin piedad[153], su propia muerte; a veces, con todo, presenta ideas mal elaboradas, crudas y sin reblandecer[154], pese a lo cual, y por espíritu de emulación, Eurípides se lanza a los mismos peligros. 6. En Esquilo, de manera inesperada, el palacio de Licurgo es poseído

151 Id. frag. 935, Nauck (tal vez del *Alejandro*). La cita es, tal cual, incomprensible, sin el resto del pasaje. Hay que creer que el texto supone a Terencio no familiarizado con lo que dice Casandra —aunque no es imposible que haya un error en la tradición del texto—.

152 42 ss. Russell —p. 124— considera la cita como una descripción del propio Esquilo usando palabras suyas. Todo el pasaje XV, 3-6, está dedicado a Eurípides, y Esquilo entra sólo para ilustrar la actitud que aquél tuvo respecto a él.

153 "Sin piedad": *Siete contra Tebas*, 51.

154 La metáfora procede de la técnica de preparar la lana.

por un espíritu divino ante la aparición de Dionysos[155]:

"El palacio es presa del entusiasmo, el techo delira báquicamente".

Eurípides expresó esta misma idea de otra manera, suavizándola:

"La montaña entera comparte su delirio báquico"[156].

7. Sófocles llevó hasta el grado máximo la representación imaginativa de los hechos, con un Edipo moribundo que se da a sí mismo sepultura en medio de presagios divinos[157]; y con un Aquiles que se aparece sobre su tumba a los griegos que van a regresar por mar a su tierra[158]; aun cuando no sé si, respecto de esa aparición, alguien ha realizado nunca una descripción o pintura más eficaz que la de Simónides. Sería imposible citar todos los ejemplos.

8. Pero la exageración, en los pasajes poéticos, es, como ya he dicho[159], más mítica y va mucho más allá de lo que es creíble, mientras que lo más bello de la "fantasía" oratoria es siempre lo eficaz y

---

155 Esquilo, fragm. 58, Nauck. El verso parece provenir de la *Lycurguía*, tetralogía perdida de Esquilo, y exactamente del primer drama de ella, *Los Edonios*: Licurgo, rey de ese pueblo tracio, es enemigo de Diónysos, que acude a castigarlo.

156 *Bacantes*, 726.

157 Escena final de *Edipo en Colonos*.

158 Según testimonio de Porfirio, parece que Sófocles evocaba la sombra de Aquiles en *Polyxena* (frag. 479 ss., Nauck). El espíritu de Aquiles se apareció sobre la tumba y habló a los jefes griegos, al menos a Agamenón. No se conserva el poema de Simónides que se menciona en el texto.

159 XV, 2.

verdadero. Las desviaciones o excesos[160] tienen un aire poderoso y extraño cuando el contenido del discurso es poético y mítico, y viene a caer en todo lo imposible, como ocurría ya con nuestros declamadores y sofistas[161], los cuales, al modo de los autores de tragedias, ven a las Erinias; y esos grandes hombres no llegan a comprender que Orestes, cuando dice

"Déjame: eres una de mis Erinias,
que me agarra por la cintura para arrojarme al Tártaro"[162],

se representa imaginativamente estas cosas porque se encuentra al borde mismo de la locura. 9. ¿Cuál es, pues, el poder o eficacia de las representaciones imaginativas en la retórica? Probablemente está en aportar a los discursos muchos y diversos rasgos de vehemencia y patetismo y así, mezclándose con los argumentos que dimanan de los hechos, no sólo convencen al oyente, sino que incluso lo sojuzgan. "Ciertamente, si alguien —dice[163]—, en ese mismo instante, oyera alzarse un gran griterío delante del tribunal y alguien dijera que la prisión había sido abierta y que los presos habían huído, ningún hombre, ni anciano ni joven, sería tan negligente como para no prestar su ayuda en cuanto pudiera; y si alguien subiera (a la tribuna) y dijera 'este es el que los ha soltado', el culpable sería muerto inmediatamente sin que se le concediera hablar ni una sola

160 Véase XII, 5. Russell cree —p. 125— que hay aquí también una aplicación de la idea de que el término medio encarna la perfección y lo equivocado está en un extremo. El término "digresión", que evitamos aquí, sería ese término medio.

161 Véase V y XLI: esa crítica es un lugar común durante mucho tiempo.

162 Eurípides, *Orestes*, 264/5.

163 Demóstenes, *Contra Timócrates*, 24.

palabra". 10. Otro tanto, por Zeus, hizo Hipérides, acusado judicialmente de haber decretado la emancipación de los esclavos luego de la derrota (de Queronea); dijo: "Este decreto no fue el orador quien lo propuso, sino la batalla de Queronea"[164]. Pues el orador, al tiempo que argumenta apoyándose en los hechos, hace uso de la "fantasía", con lo que, gracias a esa adición, trasciende los límites de la persuasión. 11. De manera natural, en todas las cosas de este tipo, siempre prestamos atención al factor más poderoso, de donde nos sentimos elevados por lo apodíctico o demostrativo a lo que, en el orden de la "fantasía", nos sorprende o conmueve; de rechazo, asimismo, lo factual queda con ello rodeado de luz, y ello mismo como situado en una zona de sombra o penumbra. Y experimentamos esto no sin razón: pues, si se colocan una junto a otra dos cosas, siempre la más poderosa atrae hacia sí misma la fuerza de la más débil.

12. Todo lo dicho bastará por lo que se refiere a lo sublime en el pensamiento, lo cual es producido por la grandeza del espíritu, o por la imitación o por las representaciones imaginativas[165].

---

164 Hipérides fue acusado de haber obrado anticonstitucionalmente por su decreto de emancipar a los esclavos luego de Queronea, pero fue absuelto —véase Licurgo, *Contra Leócrates*, 41—. El Pseudo-Demetrio, *De elocut.*, 284, atribuye una expresión semejante al orador Demades. La "personificación" de la batalla de Queronea es algo más, en realidad, que el caso de "representación viva" del discurso de Demóstenes —ejemplo válido de "fantasía"—.

165 Esta recapitulación resulta incompleta y difícil de explicar. Por de pronto falta una de las fuentes primarias de la elevación y sublimidad del estilo: lo patético y emocional. Pero asimismo faltan los medios descritos con el nombre de "selección y síntesis" de rasgos característicos —cap. X— y con el de "amplificación". Este último —sugiere Russell, p. 126— podría explicarse considerando que acaso esos dos medios no merecieron una mención separada por no ser tan ajenos a la "grandeza de espíritu" como la "fantasía" y la "imitación". La omisión de lo patético en ese resumen es sólo un aspecto de un problema más amplio, que hemos apuntado en la Nota Preliminar.

## CAPITULO XVI

1. Aquí es donde tienen su lugar propio, en la secuencia de mi exposición, las consideraciones relativas a las figuras[166]; pues, como ya he dicho[167], si se elaboran de forma conveniente, pueden ser una parte importante de lo sublime. Sin embargo, puesto que estudiarlas todas detenidamente en este momento representaría un trabajo inmenso, más aún, ilimitado[168], expondré ahora, de entre ellas, unas pocas, a saber, todas aquellas que dan lugar a la sublimidad o grandeza del estilo, a fin de confirmar lo que se ha planteado antes. 2. Demóstenes va a presentar una demostración que justifique su propia política; ¿cuál era la forma natural de presentarlo? "No os equivocasteis, vosotros que tomasteis el peso de la lucha a favor de la libertad de los griegos; y tenéis ejemplos de ello en vuestra propia historia: pues no se equivocaron los soldados de Maratón, ni los de Salamina, ni los de Platea". Con todo, en lugar de esto, como bajo el efecto de una inspiración divina y como poseído del espíritu de Febo,

166 Este estudio abarca del capítulo XVI al XXIX. Véase en la Nota Preliminar algunas observaciones generales sobre esta cuestión.

167 VIII, 1.

168 Alejandro, en el prefacio al *De figuris* (Spengel III, 9), señala que "unos dicen que las figuras son infinitas, otros que no son infinitas pero sí muy numerosas e imposibles de enumerar". Esta segunda opinión parece ser la de Longino; véase Dionisio de Halicarnaso, *De comp. verb.*, VIII, 46, y Quintiliano, *Inst. orat.*, IX, 1, 10.

profiere este juramento por el nombre de los héroes de Grecia: "No es posible que os equivocarais: os lo juro por los que se expusieron al peligro en Maratón"[169]. Evidentemente, en virtud de esta sola figura de juramento —a la que doy aquí el nombre de apóstrofe—, que convierte en dioses a los antepasados de sus oyentes[170], sugiere que es conveniente jurar por los que murieron de tal manera como si fueran dioses. Asimismo, inspira a los jueces los sentimientos que allí arrostraron los peligros; transforma el giro natural de la demostración en una fórmula en sumo grado sublime y patética y en la convincente llamada de ese extraño y sobrecogedor juramento; y, al mismo tiempo, inyecta en los espíritus de sus oyentes una especie de palabra curativa y antídoto, para que, levantados sus corazones por los elogios, piensen que la batalla contra Filipo no es en nada inferior a las victorias obtenidas en Maratón y Salamina; todos estos medios con que fue cautivando a sus oyentes se reducen al empleo de la figura[171]. 3. Algunos dicen, sin embargo, haber encontrado la semilla de este juramento en Eupolis:

> "¡No, en verdad, por mi batalla de Maratón! , ninguno de estos torturará mi corazón gratuitamente"[172].

---

169 Demóstenes, *Pro Corona*, 208.

170 Porque sólo se concebía jurar "por los dioses".

171 Este párrafo se ha considerado desde antiguo como un modelo estilístico por el orden estructural de las frases, por el continuo balanceo y equilibrio de las formas sintácticas, la armonía de las cláusulas rítmicas y el contundente efecto de la concisa última frase, luego de un largo párrafo de amplios períodos. Sobre el estilo de Longino véase Nota Preliminar.

172 Eupolis, fragm. 90, Kock.

Pero no cualquier juramento es por sí mismo sublime: eso depende del lugar, del modo, de las circunstancias temporales y del fin con que se emplee. Ahora bien, ahí (en Eupolis) no hay nada más que un juramento; y dicho juramento es formulado en presencia de unos atenienses que se encuentran entonces en un momento de prosperidad[173] y que no necesitan en modo alguno de palabras que los reconforten; además, el poeta no jura por hombres a quienes él haya inmortalizado, a fin de alumbrar en las almas de sus oyentes un pensamiento digno del valor de aquellos antepasados, sino que, apartándose de los que arrostraron los peligros, desvía su atención a algo inanimado, la batalla. Por el contrario, en Demóstenes el juramento se elabora y se dirige a gentes derrotadas, con el fin de que Queronea deje de parecer a los atenienses una desgracia, y esa sola y misma figura es así, como he dicho, a un mismo tiempo demostración de que no se han equivocado en nada, ejemplo, confirmación[174], elogio y estímulo. 4. Aquí, empero, se ofrecía al orador una objeción: "Hablas luego de una derrota que es consecuencia de tu política, y ¿vienes ahora a jurar por victorias?". Por eso inmediatamente presenta y regula los nombres con seguridad, enseñando con ello que incluso a quienes son llevados por la exaltación de su espíritu[175] les es

173 Longino no parece tener en cuenta —¿o ignora acaso? — que la obra de Eupolis se representó luego del desastre de Sicilia. Aunque es también posible que considere que, en comparación con la situación que sigue a Querona, toda la historia de la Atenas independiente era "prosperidad", y ciertamente puede considerarse así toda la historia ateniense hasta el año 404.

174 Nos parece acertada la observación de Russell —p. 130— de que la expresión "de los juramentos" o "mediante juramentos", que en el texto griego sigue a "confirmación", está fuera de lugar en esa enumeración de las funciones que desempeña aquí la figura llamada "juramento".

175 Literalmente "a los que están en estado de exaltación báquica les es necesario estar sobrios": la frase recuerda muy de cerca a Eurípides, *Bacantes*, 317.

necesario el dominio de sí: "Por los que arrostraron los peligros en Maratón", dice, "y los que lucharon en las batallas navales de Salamina y del Artemision, y los que se alinearon en la batalla de Platea". En ninguna parte dice "por los que vencieron", sino que en todas partes omite el nombre que designa el desenlace de la lucha, puesto que en esos casos el desenlace fue feliz, mientras que en Queronea fue todo lo contrario. Por eso, tomando la delantera al oyente, añade inmediatamente: "y a todos ellos dio sepultura con fondos públicos la ciudad, Esquines, y no a aquellos tan sólo que habían tenido éxito".

## CAPITULO XVII

1. Respecto de este punto, mi muy querido amigo, no creo deba dejar a un lado una de las consideraciones que me he hecho; será muy breve, y es que, como de manera natural, las figuras son un poderoso auxiliar de lo sublime, y lo sublime es a su vez, de una manera maravillosa, un valioso auxiliar para las figuras. ¿Dónde y cómo? Te lo diré. Actuar con astucia, sirviéndose de las figuras, es, con propiedad, algo poco limpio y despierta la sospecha de que hay en ello alguna trampa, alguna emboscada o razonamiento capcioso, cuando el discurso se pronuncia delante de un juez supremo, y más aún cuando se pronuncia ante tiranos, reyes, gobernadores . . .[176] en posición de autoridad o dominio; pues produce de inmediato indignación el sentirse, como un niño sin uso de razón, embaucado sofísticamente por tales figurillas obra de un orador artesano y, tomándose de ese razonamiento capcioso como una ofensa personal, llega uno a veces a dejar estallar toda su exasperación; y aun cuando uno llegue a dominar su ira, uno se resiste totalmente a dejarse persuadir por las palabras. Por eso la figura parece óptima cuando de tal manera ella misma se oculta que no se ve que hay figura[177]. 2. Pues bien, lo

176 Faltan algunas palabras, tales como "y todos aquellos que están en u ocupan etc. . ."

177 El principio del "arte de ocultar el arte" es un lugar común en la preceptiva literaria: véase, por ejemplo, Quintiliano, *Inst. orat.*, XII, 9, 5.

sublime y lo patético se presentan como un antídoto y un maravilloso remedio contra las sospechas que despierta el empleo de figuras y el arte de actuar con astucia, tomado de algún modo junto con las bellezas y la sublimidad del discurso, encubre lo demás y escapa a toda sospecha. Suficiente indicio de ello es así es el ejemplo citado más arriba: "Lo juro por los que arrostraron los peligros en Maratón". En efecto, ¿por qué medio ha ocultado aquí la figura el orador? Es evidente que se ha servido de su misma luminosidad. Pues, igual que ocurre con esas luces indecisas que desaparecen al ser bañadas por la luz del sol, así también, poco más o menos, los sofismas de la retórica quedan ensombrecidos cuando la grandeza los rodea por todas partes. 3. Probablemente algo no muy distante de esto ocurre también en la pintura[178]: en efecto, en un cuadro aparecen lado a lado, en un mismo plano, la sombra y la luz, y sin embargo por encima de todo lo que hiere la vista es la luz, y no solamente tiene ella más relieve, sino que parece estar mucho más cerca. Así, pues, también lo patético y lo sublime de los discursos, situado mucho más cerca de nuestras almas en virtud de una cierta afinidad connatural con nosotros[179] y de su misma brillantez, siempre se hace perceptible con preferencia a las figuras, y deja en la sombra el arte que hay en estas y lo mantiene oculto.

178 En la antigua crítica literaria se emplean con mucha frecuencia las analogías entre literatura y pintura; ejemplos interesantes de esto pueden verse en Dionisio de Halicarnaso, *De comp. verb.*, 21, 146; *Isócrates*, 2; *Iseo*, 4; y Cicerón, *Orator*, 36, 75, 228, 261, 298; Quintiliano, *Inst. orat.*, XII, 10, 3 y 10; Plutarco, *De glor. athen.*, 3, 346f/347c. La comparación entre ambas artes desde los puntos de vista de finalidad y método es importante para la historia de la Estética —véase, por ejemplo, E. de Bruyne, *Hist. de la Estética*, I (Grecia-Roma), IV parte, *passim*; Madrid, BAC, 1963—.

179 Véase XXXV, 4.

## CAPITULO XVIII

1. ¿Y qué hemos de decir de las preguntas e interrogaciones? [180] . ¿Acaso los discursos no se intensifican, haciéndose mucho más eficaces y vehementes gracias al específico carácter de esas figuras? "¿Queréis acaso, decidme, preguntaros unos a otros, yendo de acá para allá: se dice algo nuevo? Pues ¿qué mayor novedad podría darse que la de un hombre de Macedonia que vence a Grecia en la guerra? ¿Ha muerto Filipo? No, por Zeus, pero está enfermo. ¿Y qué diferencia encierra esto para vosotros? Pues, si a ese le pasara cualquier cosa, inmediatamente os haréis otro Filipo"[181]. Y luego: "Naveguemos hacia Macedonia", dice. "¿Y dónde desembarcaremos? se me pregunta por ahí. La propia guerra encontrará el punto débil de los asuntos de Filipo"[182]. Simplemente enunciado, el pensamiento era en todos sentidos débil; pero, en la actualidad, el

180 El efecto de una cuestión retórica es o bien hacer sentir al oyente su ignorancia de la respuesta a lo que se pregunta, o bien hacerle intervenir de una manera activa, ya sea haciendo que él adelante la respuesta, ya sea sorprendiéndole con una respuesta inesperada. Los escritores de técnica retórica distinguen entre los dos términos que emplea Longino aquí: al segundo tipo de cuestión (la "*erótesis* o *erótema*") se puede contestar "sí" o "no", mientras que al primero ("peusis o pysma") hay que darle una respuesta más compleja. Esta distinción parece tener su origen en la lógica estoica: véase Diógenes Laercio, VII, 66. Longino trata ambos términos como sinónimos.

181 Demóstenes, *Filípicas*, I, 10.

182 Ibíd., 44.

tono inspirado, el rápido juego de pregunta y respuesta, y el contestar a sus propias objeciones como si fueran las de otro, no solamente confiere sublimidad a lo que se dice, y ello en virtud de esa figura, sino también lo hace más digno de crédito. 2. Pues lo patético produce un efecto mayor cuando parece que no es el orador quien se esfuerza por lograr esas cosas, sino que es la ocasión la que las engendra; y la pregunta que uno se plantea a sí mismo y la respuesta que se da a ella imitan ese carácter espontáneo y momentáneo de la emoción. Pues, igual que aquellos que son inesperadamente preguntados por otros se exacerban y replican a la cuestión propuesta con vehemencia y con verdad, así también, poco más o menos, la figura basada en la pregunta y la respuesta, induciendo al oyente a creer que cada uno de los rasgos cuidadosamente preparados es fruto de la improvisación y se dice como tal improvisación, lo lleva a una creencia falsa. Además, ciertamente, (pues se considera este pasaje de Heródoto como uno de los más sublimes, si así . . .)[183] . . . . . .
. . . . . .

183 Hay aquí una laguna de dos folios en el manuscrito P (Parisino gr. 2036), que interrumpe el estudio de las figuras. El texto que sigue luego de la laguna contiene la inclusión de un estudio del "asíndeton".

## CAPITULO XIX

. . . . . las palabras libres de enlace con otras, caen y se derraman, como quien dice, hacia adelante, casi adelantando al propio orador. Dice así Jenofonte: "Y oponiendo escudo contra escudo, chocaban, combatían, mataban, morían"[184]. Y el pasaje aquel de Euriloco:

"Atravesamos, como mandaste, el robledal, ilustre Ulises;
vimos en la hondonada un palacio construído, bello"[185].

Pues las palabras separadas unas de otras, pero no por ello menos apresuradas, producen la impresión de esa agitación que, a un mismo tiempo, obstaculiza la marcha y empuja hacia adelante. Ese efecto lo logró el poeta (Homero) por medio de la figura llamada asíndeton[186].

---

184 Jenofonte, *Helénicas*, IV, 3, 19.

185 Homero, *Odisea*, X, 251/2. Pero la cita no es literal.

186 Figura que, como se sabe, consiste en la omisión de las conjunciones.

## CAPITULO XX

1. Suele también conmover en el más alto grado la reunión de figuras en una misma frase, cuando dos o tres de ellas, mezcladas unas con otras como en "symmoría"[187], aportan (al discurso) la fuerza, la persuasión y la belleza; como en el pasaje del discurso contra Midias, en que casos de asíndeton se unen con anáforas y diatíposis[188]: "Pues el que golpea a otro realiza una serie de cosas con su actitud, con su mirada, con su voz, de las que algunas no pueden ser transmitidas a otro por el ultrajado"[189]. 2. Y, en seguida, para que el discurso no se detenga a fuerza de moverse en el mismo sentido —pues la tranquilidad o reposo se manifiesta en la inmovilidad, y la pasión o sentimiento en el desorden, porque es ímpetu y conmoción del alma—, vuela directamente a otras formas de asíndeton y epanáfora[190]: "Con su actitud, con su mirada, con su voz, cuando practica

187 Comparación tomada de la institución ateniense que consiste en hacer que una carga pública —por ejemplo, equipar una trirreme— recaiga en varios ciudadanos a la vez.

188 La anáfora es, en sentido propio, un término genérico, que comprende toda figura consistente en la repetición de palabras; la repetición al comienzo de cada miembro del párrafo o período, es una epanáfora; la repetición al final, es una antístrofa. Véase Aristóteles, *Ret.*, III, 12, 1414a 2ss.; (Cic.? ) *Ad heren.*, IV, 13, 19. La "diatíposis" —término de sentido más bien vago— viene a ser una "descripción vívida"; Cecilio de Calacte la consideró figura de pensamiento.

189 Demóstenes, *Contra Midias*, 72.

190 Para Longino son equivalentes anáfora y epanáfora: véase nota 188.

el ultraje, cuando obra como enemigo, cuando golpea con sus puños". Por medio de todo eso el orador no hace nada distinto de lo que hace el agresor: sacude el espíritu de los jueces con una serie ininterrumpida de golpes. 3. Luego, realizando una nueva acometida igual que las tormentas: "Cuando golpea con sus puños, cuando hiere una mejilla", dice. "Eso es lo que subleva, eso es lo que saca de sí a hombres no acostumbrados a ser ultrajados; nadie, contando esas cosas, podría expresar en su medida lo terrible de tal conducta". Así, pues, en una sucesión constante, conserva en todo el efecto natural de las epanáforas y el asíndeton; de esta manera, para él el orden tiene algo de desorden y, a su vez, el desorden se reviste de un cierto orden.

## CAPITULO XXI

1. Ahora bien, amontona, si quieres, las conjunciones, como hacen los imitadores de Isócrates: "Y en verdad, es preciso no olvidar esto, a saber, que el agresor podía realizar muchas cosas: primero con su actitud, luego con su mirada y, finalmente, también con su misma voz". Verás así que, procediendo por adición continua de partículas, se va nivelando el carácter áspero y apremiante de lo patético hasta hacerlo liso a fuerza de conjunciones, con lo que el lenguaje decae, falto de aguijón, y se extingue de inmediato[191]. 2. Pues, de la misma manera si alguien ata los cuerpos de los corredores los priva de su impulso para correr, así también la emoción violenta se irrita al sentirse trabada por las conjunciones y demás particulas adicionales; pierde, en efecto, la libre movilidad de su carrera y la sensación de ser como disparada por una máquina bélica.

191 Véanse observaciones análogas en el Pseudo-Demetrio, *De Elocut.*, 193 s.

## CAPITULO XXII

1. Dentro de esa misma categoría hemos de colocar el hipérbaton[192] . Consiste en un orden de las expresiones o de los pensamientos que se aparta de la secuencia natural de los mismos, y que es como el carácter más verdadero de una emoción violenta. En la realidad[193] , en efecto, el hombre dominado por la cólera, o por el miedo, o por la indignación, o por los celos o por cualquier otro estado emotivo análogo —pues los estados emotivos son en verdad muchos, innumerables incluso, y es probable que no se pudiera decir cuántos hay—, apartándose a cada instante de las metas que se ha propuesto, salta con frecuencia a otras cosas, intercalando en medio cosas que carecen de sentido, y, volviendo luego, como en un rodeo, a lo primero, dominado siempre por una continua agitación, arrastrado sin cesar de acá para allá en sentidos contrarios como por un viento infatigable, cambia de mil maneras las palabras, los pensamientos y el orden que nace de la secuencia natural de las cosas. Así también, en los mejores escritores, la imitación, gracias al hipérbaton, tiende a acercarse a las obras de la naturaleza. Pues el arte es perfecto en el momento

192 Dentro de esta misma categoría": es decir, la de las figuras capaces de colaborar a la elevación y grandeza del estilo. La figura consiste en una "alteración del orden lógico de las palabras en la frase". Algunos retóricos consideran el hipérbaton una figura, otros un tropo; véase Quintiliano, *Inst. orat.*, IX, 1, 3, Cecilio Calactino, fragm. 66, Ofenloch.

193 Es decir, "en la vida real, no en el arte".

en que parece ser la naturaleza, y a su vez la naturaleza ha cumplido su misión cuando encierra en sí el arte sin que ello se advierta. Así se expresa el focense Dionisio en Heródoto: "En el filo de una navaja, en efecto, están nuestros asuntos, varones de Jonia: se trata de vivir como hombres libres o como esclavos y, en tal caso, como esclavos fugitivos. Ahora, pues, si queréis dar cabida a las fatigas de la guerra, inmediatamente serán vuestros los trabajos y vosotros seréis capaces de vencer a vuestros enemigos"[194]. 2. Aquí el orden natural era: "Hombres de Jonia, ahora es el momento de dar paso a las fatigas de la guerra: pues nuestros asuntos están en el filo de una navaja". El orador retrasó la expresión "hombres de Jonia"; presentó, en cambio, antes, inmediatamente, lo que era el motivo del temor, como si no experimentara ninguna prisa respecto de la necesidad presente de dirigirse a los oyentes; luego cambia el orden de los pensamientos: pues, antes de hablarles de los trabajos que ellos deben afrontar —a esto, en efecto, se dirige su exhortación—, les presenta en primer plano la causa o razón por la que deben afrontar tales penalidades, diciendo "en el filo de una navaja están nuestros asuntos", y dando así la impresión de estar diciendo, no cosas que nacen del estudio, sino cosas que brotan de la necesidad misma. 3. En mayor grado aún sobresale Tucídides en la técnica de disociar unas de otras, por medio del hipérbaton, cosas que naturalmente están unidas y son inseparables. Demóstenes no lleva su osadía tan lejos como ese[195]; y, con todo, nadie es más insaciable que él en el uso de este efecto: con el empleo del hipérbaton no sólo consigue un fuerte sentimiento de vehemencia, sino también, por

194 Heródoto, VI, 11.

195 Tucídides.

Zeus, dar la impresión de estar improvisando, a lo que se añade que arrastra consigo a los oyentes al peligro de las largas formas de hipérbaton. 4. Muchas veces, en efecto, dejando en suspenso el pensamiento que ha comenzado a expresar, y deslizando en el intervalo, como en un lugar extraño al tema y sin relación con él, unas sobre otras cosas venidas no se sabe de dónde, hace sentir al oyente como miedo de que el discurso se vaya a quebrar por completo y le fuerza, en su angustia, a compartir el peligro del que está hablando; mas luego, después de largo rato y de manera inesperada, acaba por dar oportunamente la palabra desde tanto tiempo deseada, conmoviendo así los espíritus con una impresión mucho más fuerte, precisamente gracias a la osadía y al peligroso giro del hipérbaton. Perdónensenos los ejemplos a causa de su gran número.

## CAPITULO XXIII

1. También las figuras llamadas "políptoton"[196], las acumulaciones, los cambios de lenguaje[197] y las gradaciones[198] son, como tú sabes, enteramente apropiadas al debate de la oratoria, y colaboran en el ornato del discurso, así como con todos los rasgos de sublimidad y patetismo. ¿Y qué decir de las variaciones en los casos, tiempos, personas, números y géneros, y de cómo hacen la expresión enormemente variada y cómo la vivifican? 2. Y digo que de los cambios de número, no son los únicos que embellecen (la expresión) los que, siendo singulares en la forma, resultan por su fuerza y significado plurales, si uno los considera atentamente:

---

196 Se llama así, en la retórica, al efecto producido por la aparición recurrente de una misma palabra en diversas flexiones o formas: es decir, en diverso género o número, caso o tiempo, persona, etc. Muchas de estas expresiones son modismos normales del lenguaje, que sin embargo pueden explotarse y desarrollarse retóricamente hasta grados más refinados de elaboración.

197 Μεταβολαί (*metabolái*): Tiberio (Spengel, III, 76) diferencia esta figura de la llamada "políptoton", diciendo que "hay 'metabolé' cuando no sólo cambian las flexiones sino también los términos".

198 "Esa figura es llamada escalera, porque en una escalera reanudamos la subida desde el peldaño en que nos detuvimos" —Russell, p. 140—. Conlleva ciertamente repeticiones inevitables, pero no es necesariamente "políptoton". Un ejemplo típico es Demóstenes, *Pro Corona*, 179: "no dije esas cosas, no las escribí; no las escribí y no persuadí de ellas a los tebanos". El término griego es "*clímax*": pero el uso de este término tiene actualmente una connotación distinta, no anterior al s. XVIII —y significa cualquier serie de elementos de importancia creciente, como también el último elemento de esa serie (así en música, literatura, etc.)—.

"de inmediato, reuniéndose la innumerable gente, 'atún! ', gritaron, dispersándose por la orilla"[199];

por el contrario, son mucho más dignos de atención aquellos casos en que los plurales hablan al oído con un tono más imponente y sobrecogedor en virtud de la multitud numérica. 3. Tales son, en Sófocles, los versos de Edipo:

"Oh bodas, bodas,
vosotras nos disteis la vida y, luego de dárnosla, de nuevo
habéis hecho dar fruto a la misma semilla, y habéis dado a luz
a padres hermanos (de sus hijos), a hijos hermanos (de sus padres),
a desposadas, mujeres y madres (de su esposo), y a todas
las mayores torpezas que darse puedan entre humanos"[200].

Todos estos plurales, en efecto, corresponden a un solo nombre, Edipo unas veces, Iocasta otras; sin embargo, la extensión del número singular a las formas plurales pluraliza simultáneamente las desventuras. Y mira cómo se logra esa impresión de multitud en ese verso:

"Salieron los Héctores y los Sarpedones"[201].

199 El autor de ese fragmento de estilo épico es desconocido. La pesca del atún era considerada algo espectacular; los versos parecen recoger el grito de júbilo y las consignas de trabajo de los pescadores al disponerse a recoger en las redes el atún caído en la trampa.

200 Sófocles, *Edipo Rey*, 1403/8.

201 Fragm. 289 Nauck, de autor desconocido. Von Willamowitz —*ad loc.*— señala que Longino pudo asimismo haber citado como ejemplo aquí a Esquilo, *Agamenón*, 1439. Aun así, ese giro es más raro en griego que en latín.

Y el pasaje aquel de los atenienses, en Platón, y que ya hemos mencionado en otra parte[202]: 4. "No son los Pélopes, ni los Cadmos, ni los Egiptos, ni los Dánaos, ni otros muchos bárbaros de nacimiento que conviven con nosotros, sino nosotros, griegos, que habitamos (el país) libres de toda mezcla bárbara", y lo que sigue. De manera natural, en efecto, los hechos llegan a nuestros oídos dotados de una mayor fuerza cuando los nombres son acumulados como masivamente. Con todo, no conviene prodigar este recurso, sino sólo usarlo en aquellos casos en que el tema permite la jactancia, o la redundancia, o la hipérbole, o lo patético, o uno o muchos de estos efectos, ya que poner campanillas en todas partes[203] resulta excesivamente sofístico o afectado.

202 No necesariamente en este tratado, aunque pudo ser en el pasaje perdido de la comparación entre Demóstenes y Platón. La cita que sigue es del *Menexeno*, 245d.

203 La expresión se encuentra ya en Demóstenes, *Contra Aristogitón*, I, 90.

## CAPITULO XXIV

1. Con todo, también lo contrario, es decir, reducir los plurales a singulares, confiere a veces al estilo una gran elevación: "Luego el Peloponeso entero quedó dividido", dice[204] . "Cuando Frínico presentó en escena su drama *La toma de Mileto*, todo el teatro rompió en lágrimas"[205] . Reducir a una unidad las partes separadas da más cuerpo al número. 2. La causa de la belleza que hay en estas dos figuras es, creo yo, la misma: pues, donde los nombres son singulares, resulta un efecto patético inesperado transformarlos en plurales; y donde son plurales, agruparlos en una sola palabra de buen sonido sorprende asimismo a causa de esa metamorfosis contraria a los hechos.

---

204 Demóstenes, *Pro corona*, 18.

205 Heródoto, VI, 21. La obra de Frínico, representada muy poco después de la toma de Mileto por los persas (494), conmovió a los atenienses, conscientes de su culpa para con los griegos del Asia, hasta tal punto que condenaron al autor a una multa de mil dracmas y prohibieron representar la obra.

## CAPITULO XXV

Cuando presentes cosas sucedidas en tiempos ya pretéritos como si se estuvieran realizando en este momento y como si fueran presentes, no harás ya una narración, sino estarás dramatizando un hecho: "Habiendo caído un soldado", dice Jenofonte, "bajo el caballo de Ciro y siendo pateado por ese, hiere al caballo en el vientre con su puñal; el caballo, encabritándose, derriba a Ciro; este cae"[206]. Así ocurre, en muchos casos, en Tucídides.

206 El uso del presente para hechos pretéritos es común en Grecia desde el s. VI a. C., especialmente en Heródoto —pero no se da en Homero—. El fin que con ello persiguen los escritores clásicos es, no tanto eliminar la distancia temporal, cuanto subrayar un hecho importante, fijar en un cuadro duradero un suceso, o enunciar un título. Longino y Arístides (Spengel, II, 552) son los únicos retóricos griegos —en cuanto conocemos— que estudian esta forma expresiva. El uso no se perdió en tiempos helenísticos, pero su empleo en éstos es poco natural y fruto de un esfuerzo consciente. El fin del ejemplo, "este cae", no está en Jenofonte. En cuanto a Tucídides —luego— véase, por ejemplo, I, 136 ss.; pero en él aparece este presente histórico mucho menos que en Jenofonte.

## CAPITULO XXVI

1. Igualmente dramático es el cambio de personas, que hace que el oyente muchas veces crea hallarse en medio de los peligros[207]:

> "Hubieras dicho que, con fuerzas frescas e indomables, se enfrentaban en la lucha: tan encarnizadamente luchaban"[208].

Y Aratos:

> "Tan sólo en ese mes no dejes te rodeen las olas del mar"[209].

2. Lo mismo poco más o menos dice Heródoto[210]: "Desde la ciudad de Elefantina navegarás (Nilo) arriba; y llegarás luego a una suave llanura; una vez atravesada esta región, embarcando de nuevo en otra nave, navegarás dos días, y llegarás luego a una gran ciudad, cuyo nombre es Meroe".

---

207 También aquí Longino se refiere al uso deliberado de un efecto de lenguaje que es espontáneo. Esa segunda persona imaginaria es más corriente en latín que en griego, pero no es rara en esta lengua; con todo, su uso parece limitado a los modos potenciales y a los tiempos futuros —éstos especialmente en narraciones de viajes—.

208 Homero, *Ilíada*, XV, 697/8.

209 "Tan sólo en ese mes": en la mitad del invierno. El verso es de *Phaenomena*, 287.

210 Heródoto, II, 29; pero el texto ha sido retocado de acuerdo con el lenguaje ático y considerablemente abreviado.

¿Ves, querido compañero, cómo, tomando tu espíritu consigo, lo lleva por los lugares haciéndote ver lo que oyes? Todas estas cosas, cuando se dirigen a personas reales, conducen al oyente a presencia de los hechos mismos. 3. Y cuando hables no a todos sino a uno solo,

"no sabrías a cuál de los dos ejércitos pertenece el Tidida"[211],

con lo que lograrás que el oyente se sienta más fuertemente conmovido, al tiempo que aumentarás su atención y lo harás plenamente partícipe de la acción, excitado por las palabras que a él se dirigen.

---

211 Homero, *Ilíada*, V, 85. Pero el ejemplo parece igual al anterior.

## CAPITULO XXVII

1. A veces sucede también que el escritor, al narrar lo relativo a un personaje, de pronto, dejándose llevar por la acción, sustituye a ese mismo personaje, y esta figura señala así como el estallido de lo patético:

> "Héctor, con voz poderosa, exhortaba a los troyanos a lanzarse sobre las naves y a abandonar los sangrientos despojos:
> 'aquel a quien yo vea voluntariamente alejado de las naves
> decretaré su muerte'"[212].

Así, pues, el poeta se ha atribuído a sí mismo la narración, como apropiada a él, y luego, de repente, y sin aviso, pone la tajante amenaza en boca del enfurecido caudillo[213]. Hubiera resultado algo muy frío añadir: "Héctor dijo tales y cuales cosas"; pero, de hecho, el cambio en la expresión instantáneamente se adelantó al propio escritor que lo formulaba. 2. Por eso el empleo de esta figura se da preferentemente cuando la ocasión se hace tan aguda que no permite ninguna dilación al escritor, antes lo fuerza de manera

---

212 Homero, *Ilíada*, XV, 346/9. Longino considera el paso al estilo directo en el verso tercero; pero los verbos pueden ya, gramaticalmente, considerarse formas imperativas.

213 Longino parece querer decir que los dos primeros versos, que no contienen "ningún estallido emocional", son más adecuados al poeta que narra, mientras que los otros dos son más propios del personaje mismo que encarna la acción dramática.

inmediata a pasar de un personaje a otro; como en Hecateo: "Ceyx, dándose cuenta de la extrema gravedad de la situación, ordenó inmediatamente a los Heraclidas abandonar el país: 'No está, en efecto, en mi mano el socorreros. Así, pues, con el fin de que no os destruyáis a vosotros mismos y no me causéis a mí daño, emigrad hacia algún otro pueblo'"[214] . 3. Y Demóstenes, hablando contra Aristogitón, llevó a lo patético el cambio de personajes y la vehemencia, de otra forma: "¿Y no habrá ninguno entre vosotros —dice— que sienta hiel y cólera ante las violencias que comete ese ser infame y desvergonzado? El cual, oh tú, el más mancillado de todos los hombres, cuando se te cierra la boca para toda palabra descarada no por medio de verjas o puertas, que alguien podría abrir, . . ."[215]; sin acabar el pensamiento, cambia bruscamente la frase y, movido por la indignación, divide casi la misma palabra entre dos personas: "el cual, oh el más impuro. . ."; y luego, volviendo contra Aristogitón la frase que parecía haber dejado sin acabar, la intensifica pese a ello todavía más mediante la pasión. 4. No de otra manera Penélope:

"Heraldo, ¿por qué te han enviado los nobles pretendientes?
¿Para decir acaso a las cautivas del divino Ulises

---

214 Hecateo, fragm. de la *Genealog.* —Jacoby, *op. cit.*, I, 1, p. 15, fragm. 30—. Según la leyenda, luego de la muerte de Heracles, los Heraclidas huyeron a Traquis, pero el rey Ceyx, sobrino de Anfitrión, fue obligado por Euristeo a negarles hospitalidad.

215 La frase sigue: "sino por multa de tal cuantía. . .": Aristogitón pretendía seguir tomando parte en los debates públicos pese a haber sido condenado a "atimía" temporal, hasta pagar las multas que se le habían impuesto por su labor como sicofanta. Longino no pone en duda —como nadie entre los antiguos, excepto Dionisio de Halicarnaso, *De dem.*, 57— la autenticidad de este discurso, rechazada por la crítica moderna casi unánimemente. La cita serviría mejor de ejemplo de apóstrofe.

que dejen sus labores y vayan preparando su festín?
Sin cortejarme más y sin venir de fuera aquí a reunirse,
podrían hoy y aquí tener su última y postrera cena
los que en mi casa se congregan y víveres tan abundantes consumís!
. . . . . ni a vuestros padres
nada anteriormente habéis oído, siendo aún niños,
sobre qué clase de hombre era
Ulises" [216].

---

216 Homero, *Odisea*, IV, 681/9.

## CAPITULO XXVIII

1. Nadie me podría negar, creo yo, que la perífrasis contribuye a la sublimidad del estilo. Pues, igual que en la música por medio de las notas llamadas de acompañamiento se hace más agradable el sonido principal, así también la perífrasis muchas veces sirve de acompañamiento armónico al pensamiento principal y contribuye en gran medida a su belleza, de manera muy especial si no hay en ella nada hinchado y disonante, sino algo armoniosamente compuesto[217] . 2. Platón nos brinda una muestra de ello al comienzo mismo de su *Discurso fúnebre*[218]: "En lo que a hechos se refiere, estos han recibido de nosotros lo que era adecuado a ellos y, una vez lo han obtenido, realizan el viaje fatal, acompañados por el cortejo público de la ciudad y, cada uno en particular, por el cortejo privado de sus familiares". Así, pues, llama a la muerte "viaje fatal" y a la obtención de los supremos honores establecidos "un cortejo público de la ciudad". ¿Acaso engrandeció en un grado mediocre el pensamiento con tales recursos? ¿O más bien, partiendo de una expresión austera, la ha convertido en un canto lírico, vertiendo en torno a ella, como si fuera un armonioso sonido, la melodiosidad que nace de sus perífrasis? 3. Y Jenofonte: "Consideráis el esfuerzo como el guía que lleva a

217 La analogía no parece muy exacta, ya que la perífrasis no acompaña, sino "sustituye" a la idea principal.

218 *Menexeno*, 236d.

una vida dichosa; todos a un tiempo habéis transportado a vuestras almas la riqueza más bella de todas, la más propia de un espíritu guerrero: pues más que cualquier otra cosa os llena de alegría el ser elogiados"[219]; en lugar de decir "amáis el esfuerzo", dice: "hacéis del esfuerzo el guía que lleva a una vida dichosa", y, desarrollando el resto de manera semejante, rodea por añadidura un pensamiento elevado con un elogio. 4. Y ese inimitable rasgo de Heródoto: "A aquellos escitas que habían saqueado su templo, la diosa les envió una enfermedad de mujer"[220].

219 Jenofonte, *Ciropedia*, I, 5, 12.

220 Heródoto, I, 105.

## CAPITULO XXIX

1. Con todo, la perífrasis es una cosa frágil y peligrosa, mucho más que cualquier otra figura, si no se usa con cierta moderación; pues en seguida decae, impotente, oliendo a simple palabrería huera y haciéndose sumamente confusa. Por eso al propio Platón —que la emplea con una tenaz predilección, y aun a veces inoportunamente[221] lo ridiculizan por haber dicho en *Las Leyes:* "No se debe permitir que tenga morada permanente en la ciudad ninguna riqueza plateada ni dorada"; dicen esos tales, en efecto, que si hubiera prohibido poseer ganado, es evidente que hubiera hablado de "riqueza ovina y bovina".

2. Pero realmente es ya suficiente lo que, a manera de paréntesis, se ha discutido acerca del uso de las figuras en orden a la producción de lo sublime, queridísimo Terenciano: todas ellas, en efecto, hacen que los discursos sean más ricos en elementos patéticos y efectos de vehemente emoción; y lo patético participa de lo sublime en la misma medida en que los caracteres participan del placer[222].

---

221 También Dionisio de Halicarnaso reprocha a Platón el abuso de la perífrasis: *De Demosth.* 5. El pasaje citado a continuación es de *Leyes*, VII, 801b. Traducimos el texto con exacta literalidad a fin de que se entienda la crítica que se le hace.

222 Sobre el binomio Pathos-Ethos, cfr. cap. IX, 15. La gradación "*hedoné* (placer)-*hypsos* (sublime)" corresponde: a) a la existente, en la teoría de los "caracteres", entre estilos mediocres y estilos elevados, y b) a la que existe entre el "*officium delectandi*" y el "*officium commovendi*". Véase Nota Preliminar.

## CAPITULO XXX

1. Con todo, puesto que de ordinario el pensamiento del discurso y la elocución se complementan cada uno por el otro, sigamos adelante y veamos si, respecto de esa parte (de lo sublime) que es la elocución, nos queda aún algo por decir. Así, pues, (digamos) que la selección de los términos adecuados y grandiosos atrae y hechiza de manera sorprendente a los oyentes y es como la ocupación por excelencia de todos los oradores y escritores, comoquiera que produce, al mismo tiempo, grandeza, belleza, encanto[223], gravedad, vehemencia, fuerza, y además hace que florezca en nuestras palabras, igual que en las más bellas estatuas, como un brillo luminoso[224] y confiere a las cosas como un alma dotada de voz —(temo no sea absurdo ¡explicarlo en detalle a un entendido! —. Pues, de hecho, las palabras bellas son la luz propia del pensamiento[225].

2. Sin embargo, la magnificencia del estilo no es en todas ocasiones beneficiosa, ya que rodear

223 Literalmente: "pátina" en los metales, "pelusilla" en algunas frutas.

224 Literalmente γάνωσις (*gánosis*) significa "acción o efecto de abrillantar o azogar".

225 Véase Cicerón, *De orat.*, III, 24: "neque esse ullam sententiam inlustrem nisi luce verborum".

hechos insignificantes de términos grandes y nobles vendría a ser lo mismo que si alguien colocara una gran máscara trágica a un niño pequeño[226]. Sólo que en poesía y en (historia)....[227]
.....

226 La imagen es corriente: Filodemo, *Rhet.*, I, 199 (Sudhaus); Quintiliano, *Inst. orat.*, VI, 1, 36.

227 Probablemente —Russell, p. 150— Longino hacía aquí una comparación entre poesía e historia de una parte y la oratoria por otra. Recuérdese que Quintiliano escribe —*Inst. Orat.*, X, 1, 31— "historia . . . proxima poetis", y que Dionisio de Halicarnaso —*Thuc.*, 51— quiere en la historia ciertas gracias poéticas. Los historiadores helenísticos y romanos se atuvieron a este principio y algunas de las características más llamativas de su obra se deben a esto.

## CAPITULO XXXI

1. . . . . y fecunda la expresión de Anacreonte: "no me ocupo de la (yegua) de Tracia"[228]. De manera semejante la tan alabada frase de Teopompo me parece especialmente expresiva a causa de lo adecuado de la analogía, aunque Cecilio, no entiendo cómo, la censura. "Filipo" —dice (Teopompo)— "es muy hábil para obligarse a digerir[229] las afrentas". Pues hay casos en que una expresión común es mucho más significativa que una expresión refinada; en cuanto procedente de la vida común es de inmediato reconocida, y por ser familiar inspira más confianza. Así, pues, hablando soporta, valerosamente y con gusto, cosas humillantes y repugnantes, la expresión "obligarse a digerir las afrentas" es de una absoluta claridad. 2. Semejante de algún modo a ese es el pasaje que sigue de Heródoto: "Cleomenes", —dice— "en un acceso de locura furiosa, fue cortando en pequeños trozos, con un cuchillo, sus propias carnes, hasta que, habiéndose despedazado a sí mismo por completo, murió"; y: "Pythes siguió luchando en la nave hasta el momento en que hubo sido enteramente destrozado"[230]. Estas expresiones, en efecto, rozan lo vulgar, pero no son una vulgaridad porque (están dichas) de manera plenamente significativa.

---

228 "Anacreonte" es dudoso; "yegua" es una conjetura de Bergk. El texto apenas comienza a ser seguro y claro en la frase siguiente.

229 Término médico; Filóstrato —*Vidas de los sofistas*, 2, 17— lo aplica al régimen de un atleta. La cita es de Teopompo, fragm. 262, en Jacoby, *op. cit.*, 115.

230 Heródoto, VI, 75, y VII, 181, respectivamente.

## CAPITULO XXXII

1. Respecto del número de metáforas[231], Cecilio parece ponerse de parte de los que establecen que, como norma, se deben usar dos o, a lo más, tres en un mismo asunto. Pero también en esto, en efecto, puede darnos la pauta Demóstenes. El momento oportuno para su uso es aquel en que las emociones fluyen como un torrente impetuoso y arrastran tras sí, como un concomitante necesario, una multitud de metáforas. 2. "Hombres" —dice él— "mancillados y aduladores, cada uno de los cuales ha mutilado a su propia patria, que en sus copas han brindado su libertad primero a Filipo, ahora a Alejandro, que miden la felicidad con su vientre y con los placeres más vergonzosos, que han destruído y hollado la independencia y el orgullo de no tener ningún señor, cosas que para los antiguos griegos eran la definición y norma de la felicidad"[232]. En ese pasaje la cólera del orador hacia los traidores enmascara la multitud de sus expresiones metafóricas.

3. Por eso Aristóteles y Teofrasto afirman que hay ciertas maneras de dulcificar las metáforas audaces, como son "por así decir", "de alguna manera", "si está permitido expresarlo de esta manera", "si conviene expresarse con un mayor riesgo" —dicen, en efecto, que el pedir excusas es

231 Considerando el *καὶ* del texto una intrusión —Russell, p. 151—.

232 Demóstenes, *Pro Corona*, 296.

una cura para las formas audaces—[233]. 4. Yo, por mi parte, acepto también esto; no obstante, —y dije ya esto a propósito de las figuras—, las emociones vehementes y oportunas y una sublimidad genuina son, en mi opinión, un adecuado antídoto contra la multitud y osadía de las metáforas, porque está en la naturaleza (de lo patético y lo sublime) arrastrar violentamente y llevarse por delante todo lo demás con la impetuosidad de su movimiento, más aún, exigir como absolutamente necesaria la osadía de las metáforas, y (lo patético y lo sublime) no permiten al oyente entretenerse en un recuento del número de esas, porque también él participa del entusiasmo del que habla.

5. Sea como sea, en el uso de los lugares comunes y en las descripciones, nada hay tan cargado de significado como una serie de tropos sucediéndose unos a otros. Sirviéndose de este medio, Jenofonte realiza su elaborada descripción de la estructura anatómica del tabernáculo humano, y más divinamente aún se realza esta descripción en Platón[234]. Este llama a la cabeza acrópolis; llama al cuello un istmo intermediario entre (la cabeza) y el pecho, y se asienta o articula por medio de

233 No poseemos más evidencia que ésta de que Aristóteles y Teofrasto dijeron explícitamente lo que aquí se les atribuye, si bien la doctrina es en sí peripatética; véase Aristóteles, *Ret.*, III, 7 (1408b, 2 ss.). Véase también Cicerón, *De orat.*, III, 41, 165; *Orator*; 81; Ps.-Demetrio, *De elocut.*, 80; Quintiliano, *Inst. orat.*, VIII, 3, 37.

234 La explicación teleológica de la anatomía humana por Jenofonte, tal vez debida a Diógenes de Apolonia, influyó mucho en el pensamiento de la época helenístico-romana —véase Festugière, *Rev. Herm. Trism.*, II ("Le Dieu Cosmique"), 75 sgs., y las notas de Nock y Festugière a la edic. del *Corpus Hermeticum* (Belles Lettres, París), V y VI—. La palabra "tabernáculo" para indicar el cuerpo no es de Jenofonte, pero tiene una larga historia en los escritores paganos y cristianos de esa época. En cuanto a las citas de Platón que siguen, no son literales, ni su orden corresponde al del *Timeo*; se encuentran dispersas entre 65a y 85e.

vértebras, que son como goznes. El placer es para los hombres el cebo del mal, y la lengua es la piedra de toque del gusto. Considera el corazón el nudo de las venas y la fuente de la sangre que circula con fuerza; y dice que ha sido colocado en la sala de la guardia. Denomina desfiladeros a las ramificaciones que parten de los "poros" o canales: "Los dioses —dice—, queriendo fabricar un elemento de protección para las pulsaciones del corazón en la previsión de los peligros y en el despertar de la ira, que es de fuego, concibieron la idea del pulmón, un tejido blando y sin sangre, lleno de poros en su interior a modo de blandos amortiguadores[235], a fin de que (el corazón), cuando hirviera en él la cólera, no se hiriera al saltar contra una materia que cediera a sus impulsos". La sede de los deseos la llamó apartamento de las mujeres, y a la sede de la ira apartamento de los hombres. El bazo es el secamanos de los órganos internos; por eso, lleno de secreciones impuras, se agranda y se hincha. "Luego de esto, —dice— recubrieron todas estas partes con carne, colocando esta a modo de defensa, como si fuera fieltro de lana apretada, contra las amenazas del exterior". Y llama a la sangre alimento de las carnes: "Por causa de la alimentación —dice— (los dioses) han llenado de surcos el cuerpo, abriendo en él canales como se hace en los jardines, a fin de que las corrientes de las venas pudieran fluir como si partieran de una corriente entrante, siendo el cuerpo como un estrecho acueducto". Cuando la muerte se acerca, dice que las ataduras del alma se desatan como las amarras de un navío, y ella es puesta en libertad[236]. 6. En lo que sigue encontraríamos innu-

235 El *μάλαγμα* era un cuerpo blando que amortiguaba los golpes del ariete.

236 En esa descripción del cuerpo humano Platón se deja llevar por una concepción finalística que pretende probar que el cuerpo es un instrumento adecuado del alma, tal como él la concibe: la

merables ejemplos muy semejantes a estos; bastan los expuestos para hacer ver cuán grandes son por naturaleza las expresiones metafóricas, y en qué grado contribuyen las metáforas a la creación de lo sublime, y cómo los pasajes patéticos y descriptivos de ordinario resultan atractivos gracias a ellas.

7. Con todo, es ya evidente que, aunque yo no lo diga, el empleo de los tropos, como de todas las demás bellezas que se dan en el estilo, tiende siempre a llevar a lo desmesurado. Y es en ese punto precisamente en el que sobre todo se ataca con virulencia a Platón, comoquiera que con mucha frecuencia se deja llevar, a causa de una especie de exceso báquico en sus expresiones, a metáforas inmoderadas y rudas, y a un énfasis alegórico[237]: "Pues no es fácil de concebir —dice— que una ciudad deba ser mezclada como una cratera, donde se vierte el vino exaltado y espumeante, que se convierte en una bebida buena y moderada tan pronto como, castigado por otro dios sobrio, comparte su bella compañía". Llamar al agua, en efecto, un dios sobrio, y a la mezcla un castigo, dicen ellos, es obra de un poeta en realidad nada sobrio. 8. Dirigiendo sus críticas a tales debilidades, Cecilio, en su obra sobre Lisias[238], se atrevió a afirmar la superioridad total de Lisias sobre Platón[239]. Se deja llevar en ello por dos sentimientos faltos de visión

---

arbitrariedad de la teoría y la imperfección de los conocimientos biológicos, fisiológicos, etc., explican también el recurso a las metáforas, al tiempo que dan una muestra del genio imaginativo de Platón —véase Lebègue, p. 45, n. 1—.

237 Como se deja entrever más abajo, parece que Longino se inspira en Cecilio aquí.

238 Probablemente una obra aparte de Cecilio —Russell, p. 156—.

239 Para los aticistas, así como para los seguidores de Apolodoro —como Cecilio—, Lisias es el escritor modelo, representante de un estilo regular frente al genial de Platón.

crítica: amando, en efecto, a Lisias como no se ama a sí mismo, con todo odia a Platón más de lo que ama a Lisias; se deja llevar por el espíritu de escuela y se apoya en suposiciones no tan admitidas como él cree. Pues, antepone Lisias a Platón por su ausencia de defectos y su corrección, imputando al último frecuentes faltas; sólo que la realidad no es así; ni mucho menos.

## CAPITULO XXXIII

1. Ahora bien, tomemos un escritor realmente[240] correcto e irreprochable. ¿Acaso no vale la pena examinar, acerca de ese mismo punto y de una manera general, si por casualidad no es más valiosa, en los poemas y en las obras en prosa, la grandeza realizada con algunos defectos, que la mediocridad correcta, saludable en todo y enteramente libre de todo error? ¿Y asimismo, por Zeus, si con justicia hay que dar la primacía en el estilo al mayor número de cualidades[241] o hay que dársela a las cualidades más grandes? Esas cuestiones, en efecto, son propias de un tratado sobre lo sublime y reclaman, desde todos los puntos de vista, una decisión. 2. Yo sé bien que las naturalezas superiores son las menos exentas de faltas; pues el exceso de cuidado y pulcritud en todo conlleva el peligro de mezquindad o pequeñez, y en los grandes talentos ocurre lo mismo que en las fortunas demasiado grandes, donde es preciso que haya también algo de negligencia[242]. Tal vez sea también una necesidad que las naturalezas peque-

240 No un falso pretendiente a la total perfección, como era Lisias.

241 Esto alude a la técnica corriente entre los retóricos para hacer una crítica, técnica que se basaba en la "enumeración" de las buenas cualidades de un estilo o una obra. Con ello resultaba perniciosamente fácil para un pretendido crítico contar numéricamente los valores de una obra, en lugar de estimar y evaluar su calidad y su fuerza interna. Claro que hay algo peor aún, y es enumerar sólo los defectos...

242 Véase Horacio, *EP*, I, 6, 45.

ñas y mediocres, precisamente porque no se arriesgan nunca a nada ni aspiran nunca a las cumbres, permanezcan casi siempre exentas de faltas y más seguras, y que los grandes espíritus estén sujetos a caer a causa de su misma grandeza[243]. 3. Por otra parte, tampoco desconozco ese otro aspecto, a saber, que por naturaleza todas las cosas humanas se conocen siempre más por lo que tienen de peor, y que el recuerdo de los errores permanece imborrable, mientras que el de las cosas bellas rápidamente se esfuma[244]. 4. Yo mismo, y sin complacerme en absoluto en tales errores, he puesto de relieve no pocas faltas en Homero y en otros grandes escritores; faltas que, sin embargo, estimo no tanto faltas voluntarias como equivocaciones accidentales cometidas de manera fortuita por negligencia y por la actitud distraída propia del genio. E igualmente creo que las grandes cualidades, aunque no uniformemente iguales en todo momento, siempre se llevan el primer voto[245], si no por otra razón, sí a causa de su misma grandeza. Sin duda el poeta Apolonio es irreprochable en sus *Argonautas*, y Teócrito ha tenido un éxito inmenso en sus poemas bucólicos, exceptuando algunas cosas extrañas a su tema[246]. ¿Y qué preferirías ser tú, Homero o Apolonio? 5. ¿Y qué? La *Erigona* de Eratóstenes es un pequeño poema de un extremo a otro intachable. ¿(Diremos por ello) que Eratóstenes es más gran poeta que Arquíloco, que lanza con violencia multitud de cosas desordenadas, pero cuyo fuego, imposible de someter a norma o ley,

---

243 Véase Platón, *Rep.*, VI, 497d; y para la aplicación del tópico a la literatura, véase Dionisio de Halicarnaso, *Ad Pomp.*, 2, donde discute esta aplicación con Pompeyo Gémino.

244 Otro lugar común de la época: véase Cicerón, *De oratore*, I, 129.

245 Es decir, "ocupar un lugar preeminente".

246 El sentido de esta frase es muy dudoso.

se debe a un soplo divino? ¿Y qué? En el campo de la poesía lírica, ¿qué preferirías tú ser, Baquílides o Píndaro? Y en el de la tragedia, ¿Ion de Quíos, por Zeus, o Sófocles? Pues los unos nunca cometen un desliz y en su lenguaje luminoso todo está bellamente escrito; Píndaro y Sófocles, en cambio, en ocasiones parecen prender fuego a todo con su ardor incontenible, pero muchas veces también se extinguen de forma inexplicable y decaen desdichadamente. ¿O hay que decir más bien que ningún hombre sensato consideraría de igual valor un solo drama, el *Edipo rey*, y la obra completa de Ion, puestos frente a frente? [247].

247 Esto parece un eco de Aristóteles, para quien el *Edipo Rey* era la "tragedia" por excelencia.

## CAPITULO XXXIV

1. Si, para juzgar de las buenas cualidades (de un orador), se fijara uno en el número de virtudes y no en la grandeza de estas, incluso Hipérides aventajaría en todos los aspectos a Demóstenes. Su dicción, en efecto, es más variada en entonación y posee mayor número de cualidades; pero casi siempre queda en todo en un segundo plano, por decirlo de algún modo, como ocurre con el atleta de pentatlon que queda rezagado respecto de los demás atletas en la lucha por el primer puesto, pero resulta el primero entre los aficionados. 2. Hipérides, además de imitar todas las buenas cualidades de Demóstenes, exceptuando su composición, ha adquirido también, en un grado notable, las virtudes y encantos de Lisias. Se expresa, en efecto, con simplicidad, cuando es preciso, y no con una continua y uniforme tensión, como Demóstenes; lo relativo a caracteres y costumbres se da en él con dulzura y aderezado con sencillez; los rasgos de fino humor son en él innumerables; su sarcasmo es de una sofisticada urbanidad; hay en él nobleza, buen manejo de la ironía, chanzas que no son ni de mal gusto ni rudas, aderezadas con la sal propia de los antiguos oradores áticos[248]; tiene habilidad para echar las cosas por tierra, buen sentido de lo cómico y un aguijón acompañado de un apto sentido del juego; y es imposible expresar el encanto que pone en todo eso. Posee grandes dotes para

248 Siguiendo a Russell y Tucker: véase Russell, p. 161 s.

excitar la piedad, y además se abandona con suma facilidad a las narraciones fabulosas, con un estilo copioso, y desarrollando un tema con fluidez. Por ejemplo, logra esto en el tono más bien poético con que se refiere a Latona[249], y en el estilo epidíctico del *Discurso fúnebre*[250], como no sé si algún otro lo hubiera logrado. 3. Demóstenes, en cambio, es poco hábil en la descripción de caracteres[251], no es fluído en su exposición, es menos flexible y epidíctico, carente de ordinario de todas las cualidades que ahora mismo he mencionado; cuando se esfuerza por ser jocoso y ocurrente, no mueve a risa sino más bien hace el ridículo; cuando más quiere acercarse a la gracia, es cuando más se aleja de ella. Y en verdad, si se hubiera encargado de componer el pequeño discurso en defensa de Friné[252] o el de acusación contra Atenógenes, no hubiera hecho otra cosa que realzar más aún a Hipérides. 4. Pero, con todo, en mi opinión, mientras que las cualidades del primero (Hipérides) son sin duda bellas, pero, aun cuando numerosas, carecen de grandeza, son algo improductivo en el corazón de un hombre sobrio y dejan al oyente en estado de absoluta quietud —nadie, sin duda, siente temor leyendo a Hipérides—, el segundo, con todo, cuando le llega el momento, reúne muchas virtudes llevadas hasta el grado sumo de perfección de su genial naturaleza, como son la intensidad de una expresión sublime, emociones vivísimas, abundancia, versatilidad, rapidez donde es más importante, y toda su

---

249 En el discurso llamado *Deliaco*, en gran parte perdido.

250 El *Epitafio* de Hipérides se pronunció en 322 por los muertos en la guerra Lamíaca.

251 *Ethos* se refiere primariamente a los rasgos de carácter más suaves y más humanos y, por ello, más "atractivos" —pero menos "imponentes o sobrecogedores"—.

252 Célebre "hetaira" que fue acusada de impiedad.

inalcanzable vehemencia y energía; una vez que —digo— estos dones maravillosos, realmente enviados por los dioses —pues no es lícito llamarlos humanos—, una vez que (Demóstenes) los ha absorbido para sí mismo todos, gracias a esas bellas cualidades que posee, siempre supera a todos incluso en aquellas que no posee, y fulmina y deslumbra a los oradores de todos los tiempos; y más fácilmente podría uno mantener los ojos cuando caen rayos, que mirar sin parpadear al torrente de emociones violentas de aquel (Demóstenes).

## CAPITULO XXXV

1. Sin embargo, por lo que a Platón se refiere, hay aún, como he dicho, otra diferencia: no sólo, en efecto, por la grandeza de sus cualidades, sino también por la multitud de ellas queda Lisias por debajo de Platón; más aún, Lisias lo aventaja por sus defectos en mayor grado aún de lo que queda por debajo de él en las virtudes[253].

2. ¿Qué han visto, pues, esos hombres casi divinos que, tendiendo con empeño a lo más elevado en el arte de escribir, han menospreciado la escrupulosa exactitud en todas las cosas? Junto a otras muchas consideraciones (habría que mencionar) esta, a saber, que la naturaleza no nos ha juzgado un animal mezquino e innoble, sino que introduciéndonos, como si se tratara de una gran convocatoria para una fiesta solemnísima, en la vida y en el universo todo para que fuéramos espectadores de sus certámenes[254] y fuéramos competidores llenos del más alto espíritu de emulación, desde un principio engendró en nuestras almas un invencible amor hacia todo lo que es perennemente grande y es, respecto a nosotros, sobrenatural. 3. Por eso el universo entero no basta para el impulso de la contemplación y el pensamiento

253 Longino ha estado jugando hasta aquí con dos comparaciones: Hipérides es a Demóstenes lo que Lisias es a Platón. "Como he dicho": véase XXXII, 8. En el párrafo siguiente entramos en otro aspecto del tema, la justificación de los defectos del genio, y la connaturalidad entre el ser humano y lo sublime.

254 Los de la fiesta.

humanos, sino que las reflexiones del hombre rebasan muchas veces los límites del mundo que lo rodea; y si uno abarca cíclicamente la vida con su mirada y ve qué papel tienen en ella lo grande, lo superior a todo y lo bello, comprenderá de inmediato para qué fin hemos nacido. 4. De aquí que, movidos por una especie de tendencia natural, admiremos, por Zeus, no los pequeños riachuelos, por muy transparentes y nítidos que sean, sino el Nilo, el Danubio o el Rin, y mucho más aún el Océano; asimismo, la pequeña llama encendida por nosotros, por muy puro que conserve su resplandor, no nos sobrecoge o impresiona más que los fuegos celestes, pese a que muchas veces quedan cubiertos por las sombras; ni tampoco la consideramos más digna de admiración que los cráteres del Etna, cuyas erupciones lanzan a lo alto, desde sus profundidades, piedras y bloques enteros de roca y aun a veces hacen correr ríos de fuego nacido de la tierra y sujetos sólo a su propia ley.

5. A raíz de todo esto podríamos decir que lo útil y lo necesario es fácilmente asequible al hombre, mientras que lo que no es usual provoca siempre la admiración[255].

255 Es un lugar común, de matiz epicúreo. En conjunto, las ideas de 2-5 son lugares comunes de la filosofía helenística, de origen estoico, platónico o pitagórico. Russell —p. 165 s.— señala cuatro temas principales: a) nobleza del hombre; idea básicamente platónica: véase, p. ej., *Timeo*, 90a; y Cicerón, *De nat. deor.*, II, 140. b) El hombre es espectador y competidor en la gran fiesta del cosmos: véase Cicerón, *De nat. deor.*, II, 38 y 140; Epicteto, I, 6, 19. c) La inteligencia humana es capaz de rebasar los límites del universo: lugar común protréptico: véase *De mundo*, 1; Lucrecio, I, 72; Séneca, *De otio*, 5, 6; etc. d) Cuál es el fin para el que hemos nacido: véase Epicteto, I, 6, 25; II, 4, 19; Marco Aurelio, 8, 52; etc.

## CAPITULO XXXVI

1. Así, pues, por lo que respecta a los grandes genios de las letras, en los que de ningún modo lo sublime queda al margen de la utilidad y el provecho, hemos de concluir de lo dicho que, aun cuando esos tales distan mucho de carecer de toda falta, sin embargo todos ellos están por encima de la condición mortal; y aun cuando todas las demás cualidades evidencian la forma de hacer de los hombres, lo sublime los eleva casi a la altura de la grandeza divina; y, si lo que está libre de toda falta no es objeto de reproche, la grandeza es además objeto de admiración.

2. ¿Qué habría que añadir aún a esto? Que cada uno de esos grandes hombres redime muchas veces todos sus errores con una sola realización sublime plenamente lograda[256]; que, y eso es lo más importante, si alguien recogiera y recopilara en un todo las faltas de Homero, de Demóstenes, de Platón y de todos los demás escritores geniales, se encontraría con que ello era la parte más pequeña, más aún, ni siquiera una parte insignificante en comparación con todos los logros felices de esos héroes. Por esa razón, todas las épocas y todas las generaciones, que no pueden ser acusadas de locura por la envidia, les han decretado y otorgado el premio de la victoria, premio que hasta el momento conservan en su poder y que probablemente seguirán conservando.

256 Entendiendo los dos términos griegos como una hendíadis.

"mientras el agua corra y los grandes árboles se vistan de hojas"[257].

3. Ahora bien, al que escribió que el Coloso mutilado[258] no era superior al Doríforo de Policleto se le puede decir, además de otras muchas cosas, que lo que se admira en el arte es la perfección exacta del detalle, mientras que en las obras de la naturaleza se admira la grandeza; y por naturaleza posee el hombre el don de la elocuencia; y si en las estatuas lo que se busca es la semejanza con el hombre, en la expresión y lenguaje se busca, como he dicho, lo sobrehumano[259]. 4. Conviene, sin embargo, —y esta nos conduce de nuevo al comienzo del tratado—, supuesto que la ausencia de toda falta es de ordinario una cualidad positiva del arte, mientras que lo sublime, aunque su tónica no sea uniforme, es obra del genio, conviene, digo, que el arte se aplique a la naturaleza como un auxiliar de esta; pues la alianza mutua de esas dos cosas podría muy bien dar lugar a la perfección.

---

257 Verso del epitafio de Midas, en Frigia, citado por Platón, *Fedro*, 264c, y por otros. A veces se atribuye a Cleobulo de Lindos. Véase *Antolog. Palat.*, VII, 153.

258 Erigido en Rodas, por Cares de Lindos y dedicado al sol. La estatua, levantada en el s. III a. C., fue mutilada por un terremoto sesenta años más tarde. Sin embargo, la referencia no es evidente, y se han propuesto otras referencias e interpretaciones: véase Russell, p. 169.

259 Longino niega la validez de la analogía con la escultura: 1) porque lo que se admira en la obra de arte es la "cuidadosa ejecución y exactitud", mientras que en la naturaleza se admira primariamente la grandeza (XXXV, 4); y como el hombre es "por naturaleza un viviente racional", el único criterio válido para los productos del "logos" humano es el que se aplica a la naturaleza; 2) la escultura debe ser realista, la literatura aspira a lo que está "por encima de lo humano". En el razonamiento de Longino se juega con la ambigüedad del término "logos" —lenguaje, razón—, y con la tendencia de Longino a menospreciar el realismo en literatura (IX), y a considerar la literatura superior a la música (XXXIX). En general, la teoría antigua del arte tiende a considerar las artes visuales como puramente representacionales.

Estas son las soluciones que era preciso presentar acerca de los problemas planteados; que cada uno se complazca en lo que le guste.

## CAPITULO XXXVII

Están en buena vecindad con las metáforas —me es preciso, en efecto, volver atrás— los símiles y las imágenes[260], que sólo se diferencian en un punto, a saber .....
.....

260 Se reanuda aquí el tema con que concluyó el cap. XXXII. La laguna comprende dos folios del manuscrito principal.

## CAPITULO XXXVIII

1. . . . . (hipérboles) de esta clase (son ridículas)[261]: "si no lleváis el cerebro bajo los talones, pisoteándolo". Por eso es preciso saber hasta qué límite puede llegar cada caso particular; pues a veces el llevar demasiado lejos la hipérbole la destruye, y esos tropos si se tensan demasiado se relajan, de forma que a veces los efectos que se logran son exactamente los contrarios. 2. Isócrates, por ejemplo, por el afán desmedido de querer decirlo todo en amplificación, ha ido a parar, no sé cómo, a realizaciones pueriles. En efecto, el tema de su discurso *Panegírico* es (mostrar) que la ciudad de Atenas aventaja a la de los lacedemonios en los beneficios o servicios prestados a los griegos; este discurso dice así en su comienzo: "Pues los discursos tienen tanta fuerza que son capaces de hacer mezquinas las cosas grandes, y de poner grandeza en las pequeñas, y de decir con un matiz de novedad las cosas antiguas, y expresar las cosas sucedidas en el momento actual con una pátina de antigüedad"[262]. Así, pues, Isócrates, —dirá alguien— ¿de esta manera te dispones a transformar las relaciones entre Lacedemonia y

---

261 Los paréntesis son restituciones de H. Lebègue —Belles Lettres, París, 1952, *ad. loc.*—.

262 Cita libre de Isócrates, *Paneg.*, 8. Sobre este lugar común acerca del poder de la oratoria véase Aristófanes, *Ranas*. 1105 sgs.; Platón, *Fedro*, 267a/b. Esas dos antítesis proceden de Gorgias —véase Platón, l.c.—. No parece sean propiamente hipérboles, sino contraposiciones argumentativas —a menos que se considere hiperbólica la estimación de los poderes de la oratoria—. Pero el contexto descarta en seguida tal idea.

Atenas? Un elogio tal de la elocuencia es, en efecto, casi una exhortación y un exordio a que los oyentes desconfíen de las palabras del orador. 3. Tal vez, pues, tal como se ha dicho anteriormente[263] para las demás figuras, las mejores hipérboles sean aquellas que se ocultan de tal modo que no se advierte que son hipérboles. Y eso ocurre cuando se enuncian en un momento crítico producido por un estado emotivo de gran violencia. Tal es la evocación que hace Tucídides del episodio de Sicilia: "Los siracusanos —dice—, descendiendo a su vez al lecho del río, hicieron una gran matanza principalmente entre los que estaban allí, y el agua quedó inmediatamente manchada; pero no menos la bebían, ensangrentada como estaba y sucia de barro, y aun la mayoría tenían que luchar por ella con las armas"[264]. Que, bebiendo sangre y barro, pelearan con todo por beber es algo que resulta creíble gracias a la terrible intensidad de la emoción y a lo crítico de la situación. 4. Las mismas características hallamos en Heródoto en su pasaje sobre el combate de las Termópilas: "defendiéndose con sus puñales, los que por casualidad aún los conservaban, con sus manos y con sus dientes, fueron sepultados por los dardos de los bárbaros"[265]. Dirás entonces que cómo es posible luchar a bocados contra hombres armados y qué sentido tiene que hayan sido sepultados por los dardos; sin embargo, ello resulta convincente: pues no parece que el hecho haya sido traído a colación para realizar la hipérbole, sino es la hipérbole la que parece nacer con absoluta lógica del hecho mismo. 5. Pues, como no ceso de decir, toda audacia de lenguaje tiene un desenlace normal y una especie de

263 XVII, 1.

264 Tucídides, VII, 84, 5.

265 Heródoto, VII, 225. Pero la descripción no parece ser hiperbólica, sino muy realista.

panacea en las acciones y emociones próximas al éxtasis; de aquí que, también las hipérboles cómicas, a pesar de que inducen a la incredulidad, resultan fidedignas por su capacidad de hacer reír:

"tenía un campito con menos extensión que una carta (laconia) . . . ."[266].

6. Pues, en un estado de placer, la risa es una manifestación emotiva. Y las hipérboles, igual que para agrandar, se emplean también para empequeñecer, puesto que la exageración es común a ambos efectos, y porque la burla mordaz es de alguna manera el engrandecimiento de la pequeñez.

266 Verso, al parecer, procedente de la comedia nueva (Rhys Roberts piensa en *El labrador*, de Menandro). Quintiliano, al definir la hipérbole cómica como "disminución", cita un gracioso epigrama de Cicerón acerca de un campo sumamente pequeño (*Inst. orat.*, VIII, 6, 73). Con la restitución "laconia" la hipérbole adquiere sentido —que no tiene sin ella— por la proverbial concisión de los espartanos.

## CAPITULO XXXIX

1. La quinta de las partes que contribuyen a la realización de lo sublime, tal como las expusimos al comienzo[267], y que aún hemos de someter a nuestra consideración, es, excelente (amigo), una cierta forma de ordenar las palabras[268]. Sobre ella hemos presentado una exposición bastante amplia en dos libros[269]; de todas aquellas cosas que, relacionadas con el tema, estuvieron a mi alcance, quisiera añadir algo que es esencial al presente estudio, y es que la armonía no sólo es un medio natural en los hombres para la persuasión y para el placer, sino que es también un instrumento maravilloso (para la producción) de lo sublime y lo patético. 2. La flauta, en efecto, inspira a los oyentes ciertas emociones y, como quien dice, les hace perder su sensatez y sentirse como posesos; estableciendo una cierta cadencia rítmica, obliga al oyente a moverse rítmicamente según ella y a asimilarse a la melodía, por muy ajeno que sea a la influencia de la música; y, por Zeus, también los sones de la cítara, aunque por sí mismos desprovistos de todo significado, gracias a las modulaciones de los tonos, gracias a la

267 VIII.

268 Se trata de la "composición" en sentido técnico: orden verbal y elementos que lo determinan, entre ellos ritmo y eufonía, muy importantes en griego.

269 Longino no es, pues, Dionisio de Halicarnaso, cuyo *De compositio verborum* tiene un solo libro. Véase Nota Preliminar.

vibración recíproca (de las cuerdas) y a la fusión o mezcla de las notas, infunden muchas veces, como tú sabes, un maravilloso estado de encantamiento. 3. Y, sin embargo, eso son sólo imágenes e imitaciones espurias de la persuasión y no, como ya dije, actividades genuinas de la naturaleza humana. Pero, ¿no pensamos acaso que la composición de las palabras, que es una cierta armonía de las expresiones propias de la naturaleza del hombre; que llega, no sólo a sus oídos, sino a su misma alma; que pone en movimiento variadas especies de elocuciones, de pensamientos, de objetos, de bellezas y de melodías, de toda clase de cosas congénitas y connaturales a nosotros; que, mediante la combinación y, a un mismo tiempo, la multiplicidad formal de sus propios sonidos, induce en las almas de los que lo rodean la emoción presente en el que habla, haciendo que lleguen a compartirla los que le escuchan, y armonizando sus grandes pensamientos mediante su estructuración de las palabras; (no pensamos acaso, digo, que la composición), mediante esas cosas todas, nos hechiza y, al mismo tiempo, nos dispone para la grandeza, para la dignidad, para lo sublime, tanto los asuntos que en ella se comprenden como a cada uno de nosotros, dominando por completo nuestros pensamientos y sentimientos? [270]. Pero, aunque es una insensatez dudar de cosas de tal manera reconocidas —pues la experiencia es un argumento suficiente—, 4. (pensemos) cuán sublime parece y cuán admirable es en realidad aquel pensamiento que Demóstenes añade a su decreto[271]: "Ese decreto hizo que el peligro que entonces cercaba a la ciudad pasara

---

270 La analogía con la música se encuentra también en el capítulo que Quintiliano dedica a la "compositio"; *Inst. orat.*, IX, 4.

271 Se refiere al decreto que hizo aprobar Demóstenes, ante la alarma que se extendió en Atenas por el avance de Filipo sobre Elatea, disponiendo la preparación de la guerra y la alianza con Tebas: *Pro corona*, 188.

como una nube". Pero suena bien tanto por su pensamiento como por su armonía. Todo el pasaje, en efecto, se lee en ritmos dactílicos[272], que son los más nobles y confieren grandeza: por eso constituyen el verso heroico, el más bello de los que conocemos[273] ; . . . pues, si desplazas algo de su propio lugar hacia donde quieras, por ejemplo así: τοῦτο τὸ ψήφισμα ὥσπερ νέφος ἐποίησεν τὸν τότε κίνδυνον παρελθεῖν, o por Zeus, eliminas una sola sílaba, ἐποίησε παρελθεῖν ὡς νέφος, advertimos cuánto beneficia la armonía a lo sublime. Ese mismo inciso, pongo por caso, ὥσπερ νέφος, lleva su tiempo fuerte sobre el primer ritmo largo, que mide a su vez cuatro tiempos (breves); si se le quita, pues, una sola sílaba (dejando) ὡς νέφος, con esa mutilación se rompe la grandeza de la expresión. Si, por el contrario, lo alargamos una sílaba, παρελθεῖν ἐποίησεν ὡσπερεὶ νφος, significa lo mismo, pero la cadencia ya no es la misma, pues en la medida en que la longitud de las últimas sílabas se pierde, se debilita también su tajante sublimidad.

272 El metro del texto es crético más bien que dactílico, aun cuando ambos son muy afines. El pasaje es difícil: véase un esbozo de los problemas en Russell, 176.

273 Esta doctrina es corriente desde Aristóteles: véase *Poética*, 24 (1459b 32), y *Retórica*, III, 8 (1408b 32). En lo que sigue parece hay una laguna de varias palabras.

## CAPITULO XL

1. Entre estas cosas, lo que sobre todo confiere sublimidad a los discursos es, como en los cuerpos, el perfecto ensamblaje de sus miembros; pues uno de ellos, amputado de otro, no tiene por sí mismo nada valioso, mientras que, reunidos todos entre sí, constituyen una estructura perfecta; de la misma manera, las expresiones sublimes, aisladas unas de otras y cada una en un lugar distinto, dispersan a una con ellas mismas lo sublime, mientras que, formando un solo cuerpo en virtud de su común unión y atadas además por los lazos de la armonía, adquieren por su mismo giro una fuerte sonoridad. Y casi se podría decir que lo sublime es el resultado de una suma de múltiples elementos. 2. En verdad que, entre los prosistas y poetas, muchos, que no estaban dotados naturalmente para lo sublime, ineptos incluso para ello, sin embargo, utilizando de ordinario términos comunes y vulgares y que no aportaban nada digno de mención, en virtud tan sólo de su saber armonizar y estructurar esos elementos, han alcanzado una cierta nobleza y distinción, así como no ser considerados autores de poca valía. Así son, entre muchos otros, Fílisto[274], Aristófanes en algunos pasajes y con mucha frecuencia Eurípides, como he mostrado

274 Fílisto: historiador del s. IV, oriundo de Siracusa, a quien Cicerón llamó "paene pusillus Thucydides" —*Ad Quintum fr.*, II, 124—. Dionisio de Halicarnaso lo consideró inferior, confuso e insulso —*Ad Pomp.*, 5—.

ya suficientemente. 3. Así Heracles, luego del asesinato de sus hijos, dice:

"Estoy rebosando desgracias y ya no hay dónde ponerlas"[275].

Los términos usados son completamente corrientes, pero se consigue lo sublime en virtud de la situación de los mismos en la obra; y, si reordenas de otra manera las palabras, se te hará evidente que en Eurípides el poeta está más en la composición que en el pensamiento[276]. 4. Y acerca de Dirce, violentamente arrastrada por el toro, dice:

. . . . . sin dirección fija, girando en derredor, . . . arrastrando consigo mujer, rocas y encinas, cambiando siempre . . ."[277].

El tema es ciertamente noble, pero lo hace más valioso y grande el que la armonía no se precipite, ni parezca ser llevada como en una máquina rodante, sino que las palabras se sostienen unas a otras, apoyadas en los intervalos que median entre ellas, y los puntos de apoyo de sus sílabas avanzan hacia una sólida grandeza[278].

---

275 Eurípides, *Hercules Furioso*, 1245.

276 Véase Aristóteles, *Ret.*, III, 2 (1404b,24s.). Pero Longino entiende por "composición" algo más que Aristóteles: no se trata sólo de "reunir o enlazar las palabras", sino de hacerlo "en un orden efectivo y eufónico".

277 Eurípides, *Antíope*, fragm. 221, Nauck. No se sabe si Longino cita fragmentariamente con un fin especial o es que no conocía el texto íntegro.

278 La frase es oscura y no nos convence ninguna de las interpretaciones consultadas —como tampoco la que damos, que es puramente tentativa—.

## CAPITULO XLI

1. Nada envilece tanto lo sublime como el ritmo afeminado y agitado de las palabras, tal como aparece en los pies pirriquios, troqueos o dicoreos, que producen una perfecta impresión de danza[279]; pues de inmediato todas las partes dotadas de ritmo parecen afectadas, fútiles, carentes de todo contenido emocional a causa de su monotonía y continua repetición. 2. Y hay que añadir a esto lo que es aún peor, a saber, que, igual que las cancioncillas de moda se imponen y someten a sí a los oyentes y los apartan del contenido de sus palabras, así también las partes de los discursos reducidas a ritmo comunican a los oyentes, no el Pathos contenido en las palabras, sino el aire del ritmo (empleado), de modo que los oyentes, conociendo de antemano las cadencias obligadas de las frases, marcan ellos mismos el compás a los que hablan y se adelantan a ellos señalándoles anticipadamente el paso, como si se tratara de una danza.

3. De manera semejante carecen de grandeza las expresiones demasiado trabadas entre sí, y las que aparecen cortadas en pequeños elementos de sílabas breves, unidas entre sí por medio de algo así como clavijas que se fueran colocando en las incisiones y asperezas[280].

---

279 La asociación de los troqueos con la danza está ya en Aristóteles, *Poética*, 4 (1449a, 21ss.) y 24 (1459a, 37).

280 Frase difícil, de interpretación dudosa. La metáfora procede de la técnica de la construcción.

## CAPITULO XLII

Otro rasgo capaz de rebajar lo sublime consiste en abreviar excesivamente la frase; pues la grandeza y sublimidad se hace impotente cuando es reducida a una excesiva brevedad. Y me refiero aquí no a las expresiones concisas en un momento inadecuado, sino a aquellas expresiones decididamente minúsculas y fragmentadas en partes muy menudas; la "síncopa", en efecto, mutila el pensamiento, la concisión lo concentra[281]. Por otra parte es evidente que lo mismo ocurre con las expresiones muy extensas, pues las formas expresivas que recurren a la longitud inoportunamente están muertas[282].

---

281 "Síncopa" es, para Longino, una forma entrecortada de expresarse: no se conoce otro tratado en que se dé esta oposición entre *συγκοπή* y *συντομία*. Para este segundo término —concisión— como virtud véase Demetrio, *Peri Hermeneias*, 137. Sobre la ambivalencia del término, ibíd., 103.

282 La frase es asimismo difícil. Sin alterar el texto de P (Parisino gr. 2036) ofrecemos la interpretación que nos parece más convincente. Véanse otras interpretaciones en Russell —p. 180/1—.

## CAPITULO XLIII

1. En gran medida contribuye a rebajar lo sublime la trivialidad de los términos. Así, en Heródoto, se nos describe una tempestad de forma divina por lo que a la concepción se refiere, pero, por Zeus, contiene ella unas expresiones demasiado vulgares para el tema tratado; tomemos esto, por ejemplo: "habiendo comenzado a hervir el mar": la expresión *ζεσάσης* —habiendo comenzado a hervir—, por su desagradable sonido, es muy nociva para lo sublime; y esta otra: "el viento —dice— se cansó", y los náufragos, rechazados contra los restos del naufragio, hallaron "un fin desagradable". La expresión *κοπιάσαι* —cansarse— es, en efecto, baja por ser vulgar y común, y *ἀχάριστον* —desagradable— es impropia de un estado emotivo tan intenso[283]. 2. De manera semejante, Teopompo, que describió de un modo maravilloso la expedición del Rey de los persas a Egipto, lo echó a perder todo con la vulgaridad de algunas de sus expresiones: "Pues ¿qué ciudad o qué pueblo de Asia no envió embajadas al Gran Rey? ¿Cuál de los productos de la tierra o de las realizaciones del arte, bellos o valiosos, no le fue entregado como presente? ¿No se le regalaban acaso montones de tapices preciosos y mantos de lana —teñidos unos de púrpura, bordados otros, otros blancos—, numerosas tiendas de oro provistas de todo lo

283 Las citas de Heródoto —no del todo literales la segunda y la tercera— están tomadas de VII, 188 y 191, y VIII, 13, respectivamente.

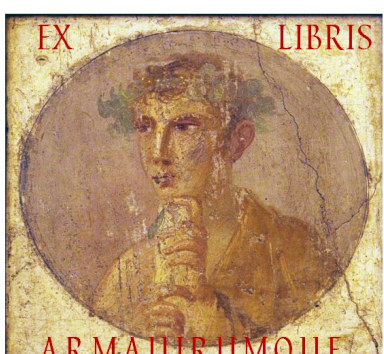
necesario, incontables túnicas y suntuosos lechos? Asimismo plata cincelada, oro artísticamente trabajado, copas y crateras, entre las que hubieras visto unas incrustadas de piedras preciosas y otras trabajadas con un arte y una riqueza supremas. A esto hay que añadir aún incontables miríadas de armas, griegas y bárbaras, una innumerable multitud de bestias de carga y de víctimas cebadas para el sacrificio; y muchos medimnos de especias, numerosos odres y sacos, y jarras de papiros y otras muchas cosas útiles; y tantas carnes ahumadas de animales sagrados de toda especie, que se formaban con ellos montones tales que los que se acercaban a ellos creían, desde lejos, que eran colinas y lomas que les obstaculizaban el paso"[284]. 3. Desde lo más elevado descendo a lo más bajo, siendo así que, al contrario, debía haber subido; a la admirable presentación de todo aquel muestrario de riquezas le mezcla él los odres, las especias y los sacos, sugiriendo con ello la imagen de una cocina. Pues, si en aquel despliegue de riquezas, en medio de las crateras de oro e incrustadas de piedras, en medio de esa plata cincelada, y de esas tiendas de oro macizo y esas copas, viniera alguien a colocar pequeños odres y pequeños sacos, el espectáculo hubiera sido muy poco agradable a la vista: de la misma manera, las palabras de esa índole son deformidades y como manchas del estilo, si se colocan en lugares inoportunos[285]. 4. Al historiador le era fácil describir a grandes rasgos las "colinas" (de carne), según él las llama, y, cambiando algo en el resto del muestrario de cosas, decir camellos y multitud de animales de carga llevando todas las provisiones que ayudan al lujo y a los goces de la

284 Véase Jacoby, *op. cit.*, Teopompo, fragm. 263.

285 En el cap. XXXI se han admitido, aisladamente y por sí mismos, los términos expresivos, pintorescos, vulgares, etc.; lo que aquí se censura es que se usen fuera de lugar, aspecto que concierne a la composición.

mesa; o bien nombrar los montones de los diversos granos e ingredientes al servicio del arte culinario y de la sensualidad; o incluso, si quería a toda costa darles un lugar independiente, le bastaba decir "todos los refinamientos propios de los que sirven los banquetes y de los cocineros". 5. Pues, en los pasajes sublimes, no conviene bajar a los detalles sucios y ofensivos, salvo en el caso en que una necesidad apremiante fuerce a ello; por el contrario, convendría que también los términos fueran dignos de los temas e imitar a la naturaleza que, al conformar al hombre, no colocó en nuestro rostro ni las partes que no se deben nombrar ni los desechos de la masa entera (del cuerpo), sino que, en cuanto le fue posible, ocultó todo eso y, según Jenofonte, alejó lo más posible esa clase de conductos, a fin de evitar a toda costa ultrajar la belleza del conjunto de su obra.

6. No hay, empero, nada que nos apremie a enumerar en detalle las cosas que envilecen lo sublime; pues, habiendo establecido ya anteriormente lo que hace que un discurso sea noble y sublime, es evidente que los vicios o defectos contrarios a esas virtudes serán los que, de ordinario, lo hagan mezquino y despreciable.



## CAPITULO XLIV

1. Me resta, con todo, un punto que aclarar, queridísimo Terenciano, punto que, a causa de tu afán por aprender, no vacilo en añadir a mi exposición. Un filósofo[286] me preguntaba muy recientemente: "Me admira una cosa —decía— y ello preocupa también a otros muchos: ¿cómo es posible que, en nuestra época, en que se ven talentos dotados al máximo de capacidad persuasiva, de capacidad en el manejo de la política, espíritus penetrantes, diligentes, y en sumo grado propensos a los encantos de la oratoria, no surjan de ninguna manera naturalezas suficientemente geniales y de superior categoría, como no sea por excepción? ¡Esa inmensa y universal esterilidad de nuestras generaciones ataca a la vida! 2. ¿Acaso, por Zeus, —decía él— se debe aceptar aquella opinión tan divulgada de que la democracia[287] es una buena nodriza de los grandes genios, y de que tal vez sólo en ella brillaron los grandes talentos oratorios y con ella se extinguieron? La libertad, en efecto, dicen, se basta para alimentar los pensamientos de los grandes genios y para nutrir sus esperanzas, al tiempo que es suficiente para

286 La expresión "uno de los filósofos" implica que éstos constituyen una clase o grupo definido al que Longino no pertenece. Y supuesto que en los puntos de vista expresados se equipara el principado con la esclavitud, se piensa en seguida en ciertos grupos estoicos opuestos al principado, en el s. I. Sobre las ideas del capítulo en general, véase Nota Preliminar.

287 Especialmente en forma de república, en cuanto opuesta al principado.

fomentar la inclinación a la competencia mutua y al afán de lograr los puestos sobresalientes. 3. Además, por medio de las recompensas que se proponen en las repúblicas, los superiores valores espirituales de los oradores se aguzan con el ejercicio, se pulen con el roce y brillan libres, como es natural, en el manejo de los asuntos. En cambio, los que viven en estos días —decía—, parecen haber sido educados en la escuela de una esclavitud legal: desde nuestros más tiernos sentimientos y pensamientos hemos sido envueltos en pañales dentro de unas costumbres intocables y unas mismas instituciones; no hemos bebido en esa bellísima y fértil fuente de las palabras, quiero decir la libertad —decía él—; por eso no hemos llegado a ser más que sublimes aduladores". 4. Por eso decía él que las demás capacidades o talentos se encuentran también en los que sirven a otros, mientras que ningún esclavo llega a ser orador[288]; pues, de manera inmediata, el sentimiento de la falta de libertad para expresarse y la conciencia de ser como un prisionero, golpeado siempre a puñetazos por el hábito, comienza a hervir en él. 5. "Pues —según dijo Homero— el día de la esclavitud priva (al mortal) de la mitad de su valor"[289]. "Así, pues, —añadía— si es digno de crédito lo que oigo decir, de la misma manera que las jaulas[290] en que se crían los pigmeos, llamados enanos, no sólo impiden el crecimiento de los que son encerrados en ellas, sino también dañan sus miembros a causa de las ataduras que rodean sus cuerpos, así también toda esclavitud, aunque

---

288 Es decir, sin dejar de ser esclavo: oratoria y esclavitud son incompatibles. Más adelante dirá que el haber sido esclavo alguna vez deja como una huella imborrable en el espíritu, la cual imposibilita llegar a la libertad necesaria para ser orador.

289 *Odisea*, XVII, 322.

290 Literalmente: "las cajas en que se guardan las lengüetas de los instrumentos de viento".

sea la más justa, podría ser declarada la jaula y cárcel pública del alma"[291].

6. Con todo, yo le repliqué: "Fácil —dije—, óptimo amigo, y muy propio del hombre es censurar siempre el actual estado de cosas que vive[292]; considera, empero, si acaso no es la paz que reina en toda la tierra habitada lo que destruye los grandes talentos, sino más bien, y mucho más, esa guerra interminable que tiene bajo su poder nuestras ambiciones, y, por Zeus, junto a ello, esas pasiones que tienen bajo estricta vigilancia nuestra vida moderna y la destruyen hasta sus raíces. Pues el afán de riquezas, cuya insaciable búsqueda nos tiene enfermos a todos, y junto con eso el amor a los placeres nos tienen reducidos a esclavitud, más aún, se podría incluso decir que hunden ya las naves de la vida con todos sus hombres; el afán de dinero es una enfermedad que hace al hombre mezquino, mientras que el amor al placer es lo más innoble[293]. 7. No me es posible encontrar manera de explicar cómo puede ser que, teniendo en tanta estima una riqueza ilimitada —habiéndola incluso divinizado, para decirlo con más verdad—, no permitamos la entrada en nuestras almas de los males connaturales a ella. Pues a una riqueza desmedida y desenfrenada la acompaña el derroche, estrechamente unido a ella y, como dicen, caminando a su mismo paso, y, a medida que ella le abre la entrada de las ciudades y las casas, el derroche entra con ella y establecen allí su morada. Con el

291 Compárase con Tácito, *Dial. de orat.*, 36/40.

292 Lugar común: véase Tácito, *op. cit.*, 18, 3.

293 "Enfermedad", término estoico empleado con exactitud —véase Crisipo, *SVF*, III, 102/3—; pero el "amor al placer" es una "enfermedad acompañada de debilidad", y este segundo matiz no aparece en Longino.

paso del tiempo, esa pareja[294] hace su nido en las vidas (de los hombres), según dicen los filósofos[295], y dedicándose enseguida a la tarea de reproducirse, engendra la avidez, la vanidad y la lujuria, que no son hijos bastardos de aquella, sino hijos perfectamente legítimos. Y si alguien permite que esos descendientes de la riqueza inmoderada crezcan en edad, engendran muy pronto en las almas tiranos inexorables, la insolencia, la ilegalidad, y la desvergüenza. 8. Es, en efecto, necesario que así ocurra, que los hombres no levanten ya sus ojos a lo alto y que no se piense ya más en la buena reputación, sino que la destrucción de las vidas de los hombres se consume poco a poco en ese ciclo de vicios, que la grandeza del alma se apague y se marchite y pierda su atractivo, cuando toda la admiración se dirige a lo mortal que hay en ella, olvidando hacer crecer lo que es inmortal[296]. 9. Pues el que se ha dejado sobornar en un juicio no está capacitado para dar una sentencia libre y sana en una causa que sea justa y bella —pues, de manera fatal, al que es accesible a los regalos sólo le parece bello y justo su propio interés—; y en la actualidad lo que dirige, como si fuera un árbitro, las vidas y fortunas de cada uno de nosotros es el soborno, la caza de las muertes de quienes nos son extraños, y las emboscadas para lograr la herencia, y de tal manera somos esclavos de nuestra codicia que, con tal de obtener un beneficio de todo, vendemos cada uno nuestra propia alma; en medio,

---

294 Literalmente "esas cosas", la riqueza y el derroche; nótese que en griego el término masculino es el equivalente a riqueza, y el femenino el equivalente a derroche: "esa pareja" es una interpretación congruente con la metáfora que domina el inciso.

295 Platón, *Rep.*, IX, 573e. La fantástica "genealogía" que sigue parece inspirada en las descripciones de la democracia y la tiranía en *República*, VIII y IX; véase en especial 560c/d y 575a/b.

296 La idea de que la parte moral y racional del hombre es inmortal, es platónica: véase, sobre todo, *Fedón*, 81b ss.

pues, de una tan pestilencial destrucción de la vida humana, ¿creemos acaso que se nos ha dejado aún algún juez libre de corrupción, capaz de juzgar lo que es grande y de valor duradero o eterno? ¿Cómo sabremos que no está dominado por los corruptos hábitos del afán de lucro? 10. Con todo, para nosotros, tal y como somos, tal vez sería mejor estar esclavizados que ser libres; pues, si los apetitos insaciables, como si se hubieran escapado de una prisión, se desataran del todo contra lo que los rodea, llegarían incluso a inundar con sus crímenes toda la tierra habitada. 11. En una palabra, decía yo, lo que echa a perder los grandes talentos de nuestra época es la indolencia en que todos, con excepción de unos pocos, pasamos nuestra vida, sin realizar ni emprender nada como no sea por lograr alabanzas y placeres, y nunca con una finalidad útil, digna de emulación y de estima. 12. "Mejor es dejar esto al azar"[297], y pasar al tema que sigue. Era este lo patético o emocional, acerca de lo cual[298] [prometí anteriormente escribir en un tratado especial; según me (parece), el tema ocupa un lugar (importante) en la literatura en general así como en lo sublime . . .] . . . . . .

. . . . . .

297 Euripides, *Electra*, 379.

298 El texto se interrumpe aquí en el manuscrito P. Lo que sigue se debe a una mano posterior, que tal vez lo añadió cuando la página siguiente estaba ya tan dañada que no se podía leer en ella nada más —Russell, p. 192—. "(parece)" es conjetura de Robortello; "(importante)", de Russell, así como la interpretación de la frase entera. Todo ese pasaje final lo consideró ya espurio Robert Philippson. No parece sea mucho lo que falta para la conclusión del tratado, teniendo en cuenta la intención de Longino de estudiar lo "patético" en un tratado aparte. De lo contrario, faltaría toda la parte dedicada al estudio del *Pathos*, por lo menos.

I N D I C E

NOTA PRELIMINAR ..... *Pág.* 7

I Autor del tratado
Fecha de composición ..... 9
II Análisis de la obra
Problemas textuales ..... 16
III Algunas consideraciones sobre la estética de Longino en "De lo Sublime" ..... 28
IV Observaciones acerca de la edición presente ..... 31

NOTA BIBLIOGRAFICA ..... 33

DE LO SUBLIME

Capítulo I ..... 37
Capítulo II ..... 41
Capítulo III ..... 44
Capítulo IV ..... 49
Capítulo V ..... 53
Capítulo VI ..... 54
Capítulo VII ..... 55
Capítulo VIII ..... 57
Capítulo IX ..... 61
Capítulo X ..... 71
Capítulo XI ..... 76

Capítulo XII ..... 78
Capítulo XIII ..... 81
Capítulo XIV ..... 84
Capítulo XV ..... 86
Capítulo XVI ..... 93
Capítulo XVII ..... 97
Capítulo XVIII ..... 99
Capítulo XIX ..... 101
Capítulo XX ..... 102
Capítulo XXI ..... 104
Capítulo XXII ..... 105
Capítulo XXIII ..... 108
Capítulo XXIV ..... 111
Capítulo XXV ..... 112
Capítulo XXVI ..... 113
Capítulo XXVII ..... 115
Capítulo XXVIII ..... 118
Capítulo XXIX ..... 120
Capítulo XXX ..... 121
Capítulo XXXI ..... 123
Capítulo XXXII ..... 124
Capítulo XXXIII ..... 129
Capítulo XXXIV ..... 132
Capítulo XXXV ..... 135
Capítulo XXXVI ..... 137
Capítulo XXXVII ..... 140
Capítulo XXXVIII ..... 141
Capítulo XXXIX ..... 144
Capítulo XL ..... 147
Capítulo XLI ..... 149
Capítulo XLII ..... 150
Capítulo XLIII ..... 151
Capítulo XLIV ..... 154